كيف تكتب السيناريو

تأليف
صلاح ابو سيف

الموسوعة الصغيرة
٩٨

الموسوعة الصغيرة
سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول
مختلف العلوم والفنون والاداب
تصدرها دار الجاحظ للنشر

رئيس التحرير: موسى كريدي

الكتاب القادم:

الرواية
وصنعة كتابة الرواية
ترجمة
سامي محمد

السعر ٥٠ فلسا
دار الحرية للطباعة - بغداد

صلاح ابو سيف

ولد صلاح ابوسيف سنة ١٩١٥ في حي بولاق بالقاهرة ـ عاصمة التكوين السينمائي. اشتغل سنة ١٩٣٥ في قسم التوليف بستوديو مصر ثم اصبح رئيسا للقسم حتى سنة ١٩٤٥ ـ قام بتوليف مجموعة من الافلام المصرية ثم باخراج مجموعة من الافلام القصيرة الوثائقية والروائية. ١٩٣٩ ـ ساعد كمال سليم في اخراج فيلم «العزيمة».

١٩٤٥ ـ اخراج اول افلامه الروائية: «دائما في قلبي».

١٩٤٨ ـ اخراج فيلم «مغامرات عنتر وعبلة».

١٩٤٩ ـ اخراج النسخة العربية لفيلم «المغامر» وتعرف عن كثب على «الواقعية الجديدة» الايطالية

١٩٥٠ ـ ١٩٥٦: اخراج مجموعة من احسن الافلام العربية

١ ـ لك يوم ياظالم ٢ ـ الأسطى حسن ٣ ـ ريا وسكينة ٤ ـ الوحش ٥ ـ شباب امرأة ٦ ـ الفتوة. تحصل «شباب امرأة» على جائزة النقاد بمهرجان كان.

١٩٦٠ ـ اخراج فيلم «بداية ونهاية».

١٩٦٣ ـ عين رئيسا للمؤسسة العامة للسينما (للإنتاج)

واخراج سنة ١٩٥٩ اجرأ فيلم في تاريخ السينما العربية: «بين السماء والأرض».

١٩٦٦ ـ اخراج فيلم «القاهرة ٣٠» ونال جائزة الجامعة العربية.

١٩٦٨ ـ اخراج فيلم «القضية ٦٨» عن مسرحية للطفي الخولي

١٩٧٠ ـ اخراج فيلم «فجر الاسلام».

١٩٧٨ ـ اخراج فيلم «السقامات».

١٩٧٩ ـ تصوير فيلم «القادسية» بالعراق.



الموسوعة الصغيرة

٩٨

كيف تكتب السيناريو

صلاح ابو سيف

منشورات دار الجاحظ للنشر ـ بغداد

آب ١٩٨١ الجمهورية العراقية

تقديم

ان الصور المتحركة باعتبارها احد اشكال الفن مجهولة النسب . لم يكن ظهورها نتيجة للشعور بالرغبة الشديدة في التعبير والتحقيق ، وهو ما توج ميلاد الفنون التصويرية الاخرى . فلم تخترع السينما لتسهيل تحقيق هذه الرغبة ولم يشعر فنان بانه مضطر الى اختراعها ليوصل للناس ما يشعر به من جمال في نفسه . لقد اوجدها العلم قبل اوانها ، ودفعتها الانتهازية الى العمل قبل ان تشب ويستقيم عودها .

وكانت رغم ارتباكها وتعثرها مخلوقا صغيرا مغريا . ودفع لها كل شخص من جيبه قرشا وسرعان ما اخذت الانتهازية تثرى من ورائها ، مما جعلها تؤمن بان نجاح هذا الكائن الصغير من تدبيرها هي .

وعندما بدا الطفل ينطق كلماته الاولى لم تسمح الانتهازية لاحد غيرها بالاشراف على تعليمه . فقالت له « تكلم كما افعل أيها الصغير . واذهب

حيث تشاء . واذا قابلك احد باحتقار فلا تتردد في ان تذكر له ضخامة المبالغ التي انفقتها عليك . » فكان طبيعيا ان ينمو الطفل وهو لا يشعر بل لا يكترث الا لنفسه . ولكن نفسه رغم ذلك كانت تنطوي على عزة خفية واباء وطيد ، لم تستطع الانتهازية بغبائها ان تقضي عليه .

وبدا اباء الطفل يظهر ملموسا حين وصل الى الاستديو السينمائي اول فنان ، ليمارس حقه في المساهمة في توجيه نمو الطفل . وبدات الانتهازية بنظرة ثاقبة تلمس فائدة مجسدة في شكل ارباح من المساهمة التي يقدمها القادم الجديد . وبدات رغم ما وجدته من احراج لغرورها تستخدم عددا متزايدا من الفنانين ليشتغل مع الحرفيين والفنيين الذين استلزم العلم وجودهم منذ البداية .

وبدا الطفل يمشي ويتكلم وكانه انسان متحضر واستطاع في بعض الاحيان ان يقول شيئا خلابا يستاهل ان يحفظ في الذاكرة .

واليوم يوجد آلاف من الرجال والنساء الذين يشعرون بالمسؤولية الملقاة عليهم ، يكرسون حياتهم لكي يجعلوا للسينما مبررا غير الكسب المادي . وان كان ما يزال بين الذين يشرفون على الاستديوهات السينمائية من يمكن اعتبارهم نماذج

للماديين الافظاظ ، الذين يخافون من الانسلام الناضجة كما يخاف كبار المستعمرين من التنوير السياسي . ولكن القوانين الطبيعية التي قضت بان يتلاشى حيوان الدينصور من الوجود تعمل على ابعاد هؤلاء الافظاظ لتحل محلهم سلطة اخرى تتميز بالذكاء والفطنة .

وهكذا بدات السينما بخطوات بطيئة لكنها ثابتة . تاخذ مكانها المشرف بين الفنون الاخرى . فاذا تاخر الاعتراف بها كفن فان ذلك يرجع الى تعقد وسيلتها في التعبير . فالكتابة للمسرح تعتبر سهلة اذا قورنت بالكتابة للسينما ، حقيقة ان الكاتب المسرحي يجب ان تتوفر فيه الصنعة ولكن بمجرد ان ينهي مسرحيته سهل توصيلها للجمهور عن طريق الممثلين الاحياء . أما الكاتب السينمائي فهو ملزم بان يفكر ويكتب بطريقة الكاميرا .

فالمسرح بشكل عام يعتمد ٩٠٪ من مراحله على الانسان . اما المناظر والاضاءة والعناصر الالية الاخرى فانها ثانوية يمكن الاستغناء عنها نوعا .

اما بالنسبة للسينما فالعكس هو الصحيح . ومن هنا تاخر ظهور الكاتب كسلطة موجهة في كتابة الفيلم . وكلما ازداد فهمنا لامكانيات الكاميرا وحدودها

زادت سيطرة الكاتب . ولقد لمسنا زيادة في عدد الكتاب الذين يشتغلون مخرجين ومنتجين سينمائيين . واتضح انه كلما قل عدد الطباخين المهرة حسنت نتيجة ما يقدمونه .

ان ما يستطيع الكاتب ان يحققه بالفرص المتاحة له يتوقف بالطبع على مواهبه ونشاطه الذي يستخدمه في هذه الوسيلة الفنية التي لا تحدها حدود . ولا ننسى ان تعقد الاجهزة التي توجد في الاستديو مضافا الى القوانين الطبيعية التي تسيطر على ظهور العباقرة تصعب انتاج أفلام من التي يمكن اعتبارها من الروائع .

وقد تعلم الكاتب السينمائي الماهر من التجربة، ان قوانين السينما اساسية في كتابة اي فلم مستساغ ويجب ان يكون المؤلف السينمائي ملما باللغة السينمائية .

وهذا الكتاب هو اول كتاب باللغة العربية يبحث هذا الموضوع بدقة .

الفصل الاول

الشكل [FORM]

هل هناك قواعد ونظريات لكتابة السيناريو ؟ أو هل يمكن تدريس وتعليم فن كتابة السيناريو ؟

... قد يقول البعض انهم توصلوا الى كتابة كثير من السيناريوهات الناجحة دون ان يكونوا على علم كبير بنظريات الكتابة السينمائية .. وقد يقول البعض الآخر ان لكل كاتب ولكل مخرج طريقة خاصة ينظر بها الى القصة ، ولذلك لا يمكن ايجاد قاعدة عامة او قانون شامل .

وبالرغم من ان لكل كاتب طريقة خاصة ومزاجا فنيا يعالج به قصته . ولكن ولا شك ان كل معالجة ـ اذا كانت سليمة ـ لابد وان تخضع حتما لقواعد البناء الدرامي . ومن المسلم به أن كثيرا من الكتاب

المجربين الذين يتمتعون بخبرة طويلة في الكتابة يجعلون من أية نظرية عامة شيئا عاديا . ولكن ذلك لا يعني ان اعمالهم الفنية تخلو من جميع عناصر البناء الدرامي . فمن يريد تعلم لغة من اللغات عليه ان يتعلم قواعد النحو الخاصة بها . ومن يعرف هذه اللغة ويجيدها لا يتحدث بها الا طبقا لمقتضيات النحو حتى ولو لم يكن واعيا بذلك .

فالقوانين الدرامية تشبه القوانين العلمية تماما . وكل المشتغلين بالكيمياء يعلمون ان عناصر معينة في ظروف معينة تسبب طريقا معينا . وليست القوانين الدرامية باقل دقة واحكاما من القوانين العلمية وان كانت القوانين الدرامية غير ظاهرة لانها غير ملموسة كما نرى في قوانين العلم .

ومهما كان التعرف على هذه القوانين الدرامية وخاصة في السينما صعبا غير ميسور فان هذا لا يعني ان هذه القوانين ليس لها وجود . ومجرد اننا لا نعلم شيئا عن اسباب مرض السل او الملاريا فهذا لا يعني ان هذه الامراض غير موجودة . وقد يحتاج التعرف على اسباب هذه الامراض وقتا طويلا . كما احتاجت الكيمياء وقتا طويلا كذلك حتى تم اكتشاف قوانينها وتم تنظيمها وجمعها ، ولم تكن هذه الاكتشافات ظاهرة من قبل فاحتاجت للوصول اليها الى مجهود شاق وجهد عقلي .

وقوانين السينما ليست واضحة ايضا . وهي تحتاج الى عكس ما قد نظن . ويمكن القول ان قوانين السينما اصعب مئات المرات من قوانين المسرح ومع ذلك قواعد المسرح تطلبت وقتا طويلا حتى ظهرت وتبلورت . وقد قضى شعراء اليونان الدراميون كاسخيلوس وسوفوكليس واربيدوس احقابا طويلة يدفعون بالمسرحية ويطورونها من شكلها البدائي كما ظهرت في الجوقة الى ذروتها العالية ، ولكن قواعد المسرحية لم تتضح وتتبلور الا على يد ارسطو بعد مرور وقت طويل .

وقد تفزت السينما قفزات عديدة منذ اختراعها على خلاف المسرح الذي تطور تطورا بطيئا .

وفي البداية كان بعض السينمائيين يهتزون حماسا كلما ظهر كشف جديد يتصل بطبيعة هذا الفن الجديد . وقد امكنهم ان يكشفوا امكانية التعبير بعناصر التعبير السينمائي في مثل الديكور والاكسسوار وغيرها . واكتشفوا المنظر الكبير Close up والمنظر المتحرك Travelling Shot ثم توصلوا بعد ذلك الى اضافة الصوت الى الفيلم فاصبح ناطقا . ولكن اغلب هذه الاكتشافات كانت تتصل بالشكل السينمائي ، بينما طريقة الكتابة

السينما لا تحظى باهتمام او تحديد أو اكتشاف
ولم تكن القواعد الدرامية التي خلقتها هذا الشكل
الجديد قد اصبحت معروفة ودارجة بين المشتغلين
بالسينما الذين لم يتوقفوا عن تجاربهم وابحاثهم .
ولهذا فالسينما لم تصل بعد الى شكلها النهائي
والاخير ، انما لا تزال تتطور وتتقدم .

ولذلك كان من الصعب ان يصبح هذا الكتاب
جمعا لما تبلور من معلومات وتجارب عامة . فالكتاب
الذي يعالج كتابة « المسرحية » لابد ان يجمع
الحقائق التي تجمعت خلال مئات السنين عن الكتابة
والتحليل المسرحي .

ولكن كتابا يعالج السينما لابد ان يهتم بالبحث
والكشف عن حقائق لم تكن موجودة من قبل .
فاذا كان كتاب المسرح يبحث في الماضي ، فان كتاب
السينما لا ينظر الى الماضي . بل يتطلع الى
المستقبل .

ولهذه الاسباب لا يمكن لاي كتاب عن السينما
ان يتبع الى نماذج أو قوالب مسلم بها من قبل .
انما المنهج الوحيد الذي يجب ان نتبعه هو المنهج
العلمي التحليلي . ولنبدأ من الاساس ثم نتقدم
بطريقة منتظمة خلال الوضوع كله . وعلينا ان
نستبعد كل ما يتصل بالمصطلحات الدارجة ، أو

الافكار غير الشاملة . ولن نسلم بأية قاعدة حتى
ولو كانت مستعملة استعمالا منتشرا منذ أمد
بعيد . ولن نحاول ان نأخذ القواعد من التطبيق
المعمول والمسلم به بل سنحاول ان نعرض كل قاعدة
ونستخلصها ونثبتها بعد ذلك .

بل اننا سنبتعد عن ترويج اية نظرية جمالية.
**فلسنا نهدف من هذا الكتاب أن نبين ماذا نكتب ،
ولكن كيف نكتب** ولن نعالج مضمون القصة الا في
حدود علاقته بمقومات السينما . وكل محاولة
توحي بنظريات فنية عامة مآلها الفشل لانها لابد
ان تكون آراء فنية فردية تتغير بتغير العهود بل
وتثقل على حرية الكاتب وابداعه الخلاق .

وقد كان الجميع يذهبون الى ان السينما فن
له امكانيات لا تحد . فمن السهل ان تتنقل بالكاميرا
الى اي مكان ، وان تنقل قضبان السكة الحديدية
الى الشاشة . وما اسهل كذلك ان تصور المواقع
الحربية والسفن ومناجم الفحم . وان تصنع افلاما
قصيرة أو طويلة او تقتبس الروايات المكتوبة
والمسرحيات والقصص القصيرة والملاحم الكبرى
والدراما . بل تستطيع ان تخرج افلاما مستمدة
من لوحات الصور ومن قصائد الشعراء . تستطيع

كل ذلك . ولكنك لا تعلم ان الفيلم لابد له من شكل خاص له قيود شديدة لابد من مراعاتها .

ولعل اول مهامنا ان نحطم هذا الوهم الكبير حول حرية السينما المطلقة . فلكل حرية قانون خاص تفرضه . والحرية لا توجد الا اذا كانت هناك قيود تقبلها الارادة .

وهذه الحرية التي تبدو للسينما لها مطالب قاطعة غالبا ما يتجاهلها الناس . وكثيرا ما يحاول البعض الخروج على مقتضياتها ولكن كثيرا ما يكون مآل ذلك الفشل .

الفصل الثاني

تعريفات

ما هو الفيلم :

الفيلم هو قصة تحكى على جمهور في سلسلة من الصور المتحركة . ونستطيع ان نميز في هذا التعريف ثلاثة عناصر :

١) القصة — وهو ما يحكى

٢) والجمهور — وهو من تحكى له القصة

٣) وسلسلة من الصور المتحركة : وهي الوسيلة التي تنقل بها القصة الى الجمهور .

ولكن هناك أشكالا اخرى غير الفيلم تحكى بها القصة : كالرواية المكتوبة والمسرحية .

فما هي اوجه الخلاف بينها

لقد كان الاختلاف بين الرواية المكتوبة والمسرحية والسينما محلا لمناقشات عديدة دامت سنين طويلة . ولكنها كلها تحكى قصة . ولابد ان تكون القصة في هذه الوسائل الثلاث محاكاة للحياة الواقعية والحوادث الواقعية . والخلاف بينهما لا يرجع الى القصة ذاتها . ولا يرجع الخلاف ايضا الى الجمهور . فمن يشاهد او يتفرج او يقرا القصة لا يختلف في الحالات الثلاث لانه هو الجمهور دائما .

ولابد ان يكون الفارق اذن في الشكل . لان الشكل وهو الطريقة التي تحكى بها القصة ؛ يختلف في الفنون الثلاثة . فاذا كان لنا اذن ان نكتشف طبيعة السينما فلا بد ان نبدا ببحث شكلها الخاص.

وليس لنا ان نقف عند هذا الحد . لان الشكل يحدد طريقة حكاية القصة ؛ وهذا ينطبق مع المسرحية والرواية المكتوبة والسينما سواء بسواء . بل انه للاشكال المختلفة التي تحكى بها القصة تاثيرات متفاوته : ويمكن القول ان الرواية المكتوبة تحكى القصة من خلال العيون وان الاذاعة تحكيها عن طريق الاذان وان المسرح الاذان والعين معا . ولهذا فكل شكل فني يخاطب جمهورا يختلف في نوعه وعدده وعمره .

بل ان القصة ذاتها تتاثر بالشكل . ولا يعنى ذلك انه يمكن ان تتغير اذ يجب الا تكون الحوادث المعروضة في القصة مطابقة للشكل . انما يجب ان تكون مطابقة للحياة فالواقع الذي ننقل منه ونقلده لا يختلف في الوسائل الفنية الثلاث . ولكن ما دامت الوسيلة التي تحكم بها القصة تختلف في كل منها فان هذا يعنى باننا لا نستطيع ان نحكي كل القصص في كل الوسائل .

وان ما يجب ان نعرفه هو ان ندرس الطبيعة التي تميز شكل السينما . علينا ان نبدا في بحث الخواص المادية لانها تحذو الوسائل التي تعبر بها السينما عن نفسها . ويمكننا بعد ذلك ان نتقدم من هذه الوسائل التعبيرية الى الطريقة التي تحكى بها القصة ؛ والى ما تحدثه من تاثير على الجمهور .

الفصل الثالث

لغة السينما

وسيلة التعبير في الرواية المكتوبة هي الكلمات المطبوعة وسيلة المسرحية هي الممثلون على خشبة المسرح . اما وسيلة السينما فهي شريط من السيلولويد صورنا عليه اشخاصا واشياء .

« ولا تهمنا هنا الخصائص الميكانيكية والفنية لشريط السيلولويد . نحن هنا لا نناقش طريقة التصوير او التوليف او العرض . ولكنا نريد أن نعرف كيف يمكن لهذا الشريط أن يعبر عن القصة، وكيف يمكنه ان ينقل البيانات الى الجمهور .

ويمكننا ان نطلق على الوسائل التي تنقل بها السينما المعلومات كلمة لغة السينما » .

ان الغرض الوحيد لاية لغة هو ان تحكي شيئا . ومهما كانت قوة الاسلوب ودقة الايقاع وروعة الالفاظ فان اللغة لا يمكن أن تكون هدفاً في

حد ذاتها . لأن اللغة يجب أن تكون وسيلة لقصة لتحكى .

ولذلك يجب الا نحكم على لغة السينما من الناحية الجمالية بل من مقدار الخدمة التي تؤديها هذه اللغة للقصة . فليست اللغة السينمائية هدفنا في حد ذاته . لأن القصة هي الهدف .. واحسن طريقة لاستعمال اللغة السينمائية لا تكون في اللعب فنيا بهذه الوسائل بل باستخدام احسن الوسائل لحكاية القصة .

فاذا اشتط التعبير السينمائي في استعمال اللغة السينمائية بعيدا عن الهدف الاصلي أصبح لا يختلف عن الذي يربط الكلمات ربطا منغما دون ان يكون لها معنى . او كأنها تمتمات معتوه يخرف بالفاظ ليس لها معنى وليست من اللغة في شيء .

ولن نتعرض للغة السينمائية من الناحية الجمالية بل سنتعرض لها من ناحية قدرتها على التعبير فجمال تلك اللغة في قدرتها في تحقيق واجبها . وواجبها هو نقل المعلومات .

الحيـز SPACE

اذا قلبنا شريط السلولويد دون ان نعرف اي شيء عن علاقته بالسينما لوجدنا ان له طولا معينا . ولو اننا فككنا حلقات الفيلم Reels ومددنا هذا الشريط على طريق ميل ونصف ميل لاكتشفنا مفهوم الحيز فعلينا خلال هذا الحيز المحدود — من لفات السيلوليد — ان نحكى قصة الفيلم . وقد نفكر ان نقطع هذا الطريق جيئة وذهابا نبني مناظرنا ونضع حوادثنا ونرسم قمة القصة (Climax) ونحل عقدتها .

ومادمنا نستطيع ان نقيس طول الفيلم بالياردات فلاشك ان كلمة « حيز » تناسب استعمالاتنا بالنسبة له . والرواية لا تعرف مفهوم الحيز بهذا المعنى اذ يمكن ان نحكى قصتها في حدود مادية اقل تعقيدا . ويمكن للمؤلف ان يختم عمله اذا احس انه حكى كل شيء بافضل طريقة ممكنة . لكن للمسرح قيودا شديدة يفرضها الحيز على قصته وهذا لان للمسرحية وقتا محددا لتمثيلها . والشكل السينمائي من ناحية الفنية والمادية يقيدنا بطول يبلغ في المتوسط ٩٠٠٠ قدم ويستغرق عرضه حوالي ٩٠ دقيقة . وسواء اكانت قصتنا قصيرة ام طويلة فلابد من ان تحكى

في حيز معين ومحدود . وسواء اردنا ان نتوقف مبكرين ؛ او ان نستمر في حكاية القصة ، فان الحيز يحرم علينا مثل هذه الحرية . اذ لا نستطيع ان نجعل طول الفيلم حسب طول القصة بل علينا ان نجعل طول القصة حسب الطول الذي يحتمه الشكل السينمائي الجامد . وهكذا يكون الحيز اول واقوى الحدود التي تكذب جميع ما يثار من اوهام حول حرية السينما المطلقة . فهو من ناحية يلزمنا بان نختار مادة تملأ الحيز الذي نملكه . ومن ناحية اخرى يفرض علينا احد المطالب الرئيسية في السينما وهو الاقتصاد ومهما كان المنتج مستعدا للانفاق بسخاء على الفيلم فان كتابه ملزمون بان يقتصدوا في التعبير لان الحيز الذي يسمح لهم به محدد .

وقد يكون مسموحا للكتاب ان يتصوروا ديكورات غالية ومع هذا فعليهم ان يقتصدوا في التعبير لان الحيز لا يختلف سواء في الفيلم الذي يكلف كثيرا او في الفيلم الذي يتكلف قليلا .. فعلى الكاتب اذن ان يتصرف بعناية شديدة في هذا الحيز الذي يبلغ طوله ميلا ونصف . وكلما كثر ما يريد حكايته زاد بخله بالاقدام التي يعرض فيها قصته .

وفكرة الحيز لا تهم المؤلفين وحدهم اذ ان لها اثرها على المتفرج ايضا . فالحقيقة التي تهم

المتفرجين هي انه لابد من ان يعرض الفيلم كاملا وان تحكى فيه القصة كلها في جلسة واحدة بدون توقف. والمتفرج لايستطيع ان يتوقف ليستريح اذا ما اصابه التعب بل لابد ان تقدم له بطريقة لا تجعله يمل بل وبطريقة تجعله ينغمس فيها كلية . كما ان المتفرج لا يستطيع ان يطلب اعادة عرض بعض الاجزاء غير الواضحة وهذا لان القصة تعرض متابعة وبدون توقف . انه لا يستطيع ان يعيد قراءة بعض الفقرات التي قد يتعسر عليه فهمها كما قد يستطيع لو كان يقرا قصة طويلة .

الصورة PICTURE

في البداية كان الفيلم يتكون من شريط واحد تسجل عليه الصور . وكان هذا هو الفيلم الصامت وعندما اخترع الفيلم الناطق اضيف شريط آخر يجرى موازيا للشريط الاول وعلى هذا الشريط يسجل الصوت . والشريطان معا يحكيان القصة الى الجمهور ويحتويان معا على العناصر الضرورية للكشف عن المعلومات . ولابد ان نجد في الصورة والصوت وسائل التعبير .

وحتى يتحقق هذا نستطيع ان نتساءل عما نراه في الصورة وما نسمعه من الصوت .

ان ظهور الفيلم الصامت قبل الناطق كان مقيداً للسينما فكوننا كنا مجبرين على ان تقوم بمهمتنا بدون صوت علمنا اننا نستطيع الاستمرار في عملنا دون اي اعتماد على الحوار . وبذلك استطاع الفيلم بمساعدة بعض الجمل المكتوبة Captions ان يعبر عن القصة بوضوح وبدون كلام ومن ثم اصبحت وسائل التعبير التي في الصورة كافية للتعبير . ولحكاية القصة . وكان هذا مدهشا لانه لم يكن يتصور حينذاك انه يمكن فهم تمثيلية دون ان يكون فيها حوار .

ونعود الى الصورة لنرى ما تحتويه من عناصر فالكاميرا تصور المنظر الاكسسوار والاكسسوار المتحرك Object والممثلين . وهذه العناصر يمكن عرضها في اضاءات مختلفة . وباستثناء بعض الجمل المكتوبة لم يكن للفيلم الصامت أي عناصر اخرى للتعبير . غير انها كانت كافية للكشف عن المعلومات اللازمة . هذه العناصر توجد في الرواية وفي المسرحية . ولكنها هناك لا تستطيع التعبير عن المعلومات بما فيه الكفاية وسبب ذلك ان الرواية تتمتع بامكانيات عرضها كمرئيات . وفي المسرح اقل كثيرا منها في الفيلم فالكاميرا تعرض علينا عددا اكبر من الديكورات لا نرى مثله في المسرح . والفرق كبير الى حد ان الديكور في السينما يصبح جزء له

اهميته الخاصة ولابد ان يدرس على حدة . وهذا العدد الاكبر من الديكورات يوفر امكانية اكبر لعرض عدد اكبر من الاكسسوار . كما ان اللقطة الكبيرة Close up اي تكبير التفاصيل تعطي الاكسسوار قيمة اكبر مما يحدث في المسرح .

والامر لا يقتصر على تعدد الاكسسوار في السينما اكثر من المسرح . بل اننا نستطيع أن نرى بعض هذا الاكسسوار في حركة مثل قطار يجري على القضبان او طائرة تصطدم بالارض او نهر يتدفق فالمسرح يصور حركة الانسان بينما السينما تصور حركة الانسان والاشياء . بل ان الممثل في السينما يكتسب اهمية جديدة اذا قورن بالممثل في المسرح اذ يمكن اولا ان يعرض حركاته وتأثراته بشكل لايتحقق في المسرح ثانيا اللقطة الكبيرة Close up تكشف بوضوح تعبيراته التي يصعب ان يراها متفرج المسرح الذي تفصله مسافة عن الممثل .

وعلى الرغم من ان هذه العناصر الديكور Set والاكسسوار والاكسسوار المتحرك Object والممثلين تتوفر في الرواية القصصية وفي التمثيلية المسرحية الا انها تكتسب قيمة جديدة واهمية جديدة في الفيلم نظرا لشكلها الخاص الى حد انه يجب على الروائي او كاتب المسرح ان يدرس امكانياتها الجديدة للتعبير عن المعلومات خلال هذا الشكل الفني .

المنظر SET

نقصد عادة بالمنظر جدران غرفة ما ولكن بالنسبة للسينما علينا ان نوسع هذه الكلمة اي ان نعرف المنظر بانه اي شيء يحيط بالحدث او يظهر خلفه وقد يكون المنظر غرفة استقبال او سلسلة جبال او مكانا رحبا في الهواء الطلق .

وتنبع اهمية الديكور من انه يرتبط بالمحل او المكان . فالديكور يكشف عن وجودنا في محطة سكة حديد او حمام تركي او مكتبة او غرفة نوم وبذلك يعطينا الديكور عددا من الحقائق المهمة .

بل من الممكن ان يكون ديكور الصالون فخما او بسيطا . جميلا او قبيحا . حديثا او قديم الطراز . وبهذا يكشف عن الثراء او الذوق او حتى عن العصر الذي اقيم فيه .

الاكسسوار الثابت PROPS

قد يكون الاكسسوار الثابت جزءا من الديكور العادي . او جزءا تابعا للممثل نفسه وهو في الحالين يكشف عن خصائص الشيء التابع له فلو راينا خضراوات في سلال عرفنا اننا في سوق واذا راينا ثيابا نسائية معلقة في فترينة محل عرفنا ان

المحل لبيع ثياب السيدات وقيمة الثياب المعلقة توضح اسعار هذا المحل .

واذا كان الاكسسوار الثابت جزءاً من الممثل ساعد على توضيح شخصيته فالرجل الذي يلبس نظارات يحتاج اليها حتى يرى جيدا . وقد يستخدمها لاخفاء شخصيته . وفي هذه الحالة يكون الاكسسوار متناقضا مع الممثل ويكون له تاثير خاص . والسيدة التي تلبس مجوهرات تكون غنية .

وهناك بعض الاكسسوار الذي يرتبط بافعال معينة . مثلا . قصبة صيد . اذا راينا رجلا في الشارع يحمل قصبة صيد اعتقدنا انه في طريقه للصيد . وكرة التنس تمثل لاعب التنس او حتى تشير الى ان احدا سوف يلعب التنس .

ويمكن ان نقول ان الاكسسوار يلعب نفس الدور الذي تلعبه « الصفة » في القصة الروائية فالقصاص يقول امراة غنية . وكاتب السيناريو يظهرها وهي تلبس الفراء . والقصاص يقول غرفة فيها فوضى وكاتب السيناريو يظهر على ارض الغرفة عدة علب طعام فارغة .

الاكسسوار المتحرك OBJECT

لا يمكن التفرقة بسهولة بين الاكسسوار المتحرك والاكسسوار الثابت Props فكلاهما لا حياة فيه وان كان الاكسسوار المتحرك يتمتع بامكانية الحركة مثلا السيارة والطائرة والسفينة والبركان والعاصفة او حتى السحابة الممطرة .. وكلها اكسسوارات قابلة للحركة .

وامكانية الحركة مهمة فيكفي ان نرى رجلا يسحب غدارته من الدرج حتى تكتشف انه يقصد القتل .

الممثل ACTOR

مظهر الممثل يعبر عن الشخصية التي يقوم بادائها . ويبدو لنا شريرا او رجلا طيبا او مفكرا او بهلوانا . علاوة على ان التصوير الدائم لشخصية معينة يمكنه ان يعبر عن حالات نفسية متغيرة مثل الغضب والالم والاستسلام والخضوع والحب والغيرة والتعب . وقد تعبر هذه الملامح عن حادث مضى . او عن هدف يبدو الممثل على وشك تنفيذه . وقد تكفي الملامح ايضا لترينا رد الفعل عند رجل يرى غريمه وهو يقبل البطلة . وقد تكفي لقطة مكبرة Close up لتعبر عن صراع درامي هام . فلو ان

تعبير الممثل تحول من الالم الى الاستسلام ادركنا انه ينوي ان يتخلى عن المراة . واذا انقلب تعبيره الى الغيرة فهمنا انه ينوي أن يقاتل في سبيلها .

وعلى الرغم من انه يمكن اعتبار ثياب الممثل كاكسسوار الا انه يجب ذكرها هنا لانها تضيف اشياء كثيرة الى رسم الشخصية ولنقارن بين ما نفهمه من بدلة ضابط او ثوب طبيب او رداء رسمي لساع في شركة او عسكري مطافىء .

والثياب المدنية ايضا تمدنا بالمعلومات . فقد تكون غالية الثمن انيقة ، او مهملة فقيرة مليئة بالبقع او قبيحة . وقد تكون ثياب سهرة او ملابس للعب التنس او « عفريته » وقد تكون حديثة أو ثيابا تاريخية كما قد يكون الثوب الانيق ممزقا او ان تكون الجاكتة بلا زرار او الياقة متسخه وهذا الثوب يمكن أن يحكى الى جوار معلومات اخرى — حادثة كاملة .

الاضاءة LIGHTING

تكشف الاضاءة اذا ما كان الوقت فجرا أو نهارا او مساء او ليلا ولكل ساعة من ساعات اليوم تاثيرات مختلفة علينا — كما سنرى في الفصل الذي نعقده عن الزمن — ويمكن للاضاءة الى حد قليل أن

تزيد من أهمية بعض الاشخاص او قطع الاكسسوار او الاشياء . اذ يمكن عرضها في ضوء كامل او في الظل أو (سلويت) وتغيير الاضاءة يدل على ان بابا او نافذة قد فتحت . او أن مصباحا قد أضيء . او ان مصابيح سيارة تقترب . او أن اشعة كشاف تبحث عن شخص . والاضاءة لها اهمية كبرى في خلق جو الفيلم . وان كانت تكشف عن قدر محدود من المعلومات المباشرة في القصة .

الصوت SOUND

يجب الا نعتبر اختراع الفيلم الناطق ثورة هامة بل مجرد اضافة الى وسائل التعبير التي كانت موجودة من قبل . ان دور الصوت الحيوي ، بغض النظر عن ادواره الاخرى ، يظهر في الحوار .

الحوار DIALOGUE

لقد كادت امكانية انطاق الممثلين ان تساوي بين الفيلم والمسرحية . ولكن الحوار في السينما له دور مختلف وقيم مختلفة عنه في المسرحية تماما كما ان للديكور والاكسسوار وتعبيرات الممثل قيما مختلفة في حكاية القصة بالسينما . انك تستطيع ان تقرا حوار مسرحية فتفهم الحركة كلها دون أي شرح اضافي . ولكنك لا تستطيع أن تقتصر على

قراءة حوار رواية سينمائية اذا اردت ان تفهم الحوادث . والفرق هو ان الحوار في المسرحية هو وسيلة التعبير الرئيسية . بينما في السينما يعتبر مصدرا للمعلومات كغيره من المصادر التي ذكرناها من قبل . والتي سنبحثها فيما بعد . وهذا يثير سؤالا هاما . الى اي حد يجب ان يكون دور الحوار في حكاية القصة ؟

لقد ثارت عدة خلافات بين السينمائيين بعد فتح هذا الحقل الجديد — حول استعمال الحوار . وظهر رايان متطرفان لكل منهما مدافعون . الافراط في استعماله كما يحدث في المسرح او تقييد استعماله الى اقصى حد .

والناس يتحدثون في حياتهم العادية ومن ثم يجب ان تنطقهم في الافلام . وليس من المنطق ان نحتقر استعمال الحوار غير انه لابد لنا من ان نضعه في المكان المناسب بالنسبة للشكل العام .

وثمة اعتباران يساعدان على تحديد وظيفة الحوار .

يجب ان نعلم ان الحوار هو اسهل طريقة لعرض الحقائق . وهو اسهل مصادر المعلومات بالنسبة للكاتب الكسول . ولذلك فهو اميل الى ان يبالغ في استعمال الحوار وان يسبل العناصر

الاخرى . وهنا يؤدى الى التطرف . ولابد من تجنب التطرف . فعلى الرغم من ان هذه هي اسهل الطرق عند الكاتب لنقل الحقائق الا انها اصعبها بالنسبة لاستقبال المتفرج .

فمن الصعب استيعاب الكلمات المنطوقة . فكل خطيب وكل مستمع للخطب العامة وكل تلميذ بالمدرسة يعلم كم من الصعب الاستماع الى حديث طويل . فسرعان ما تتشتت قوة التركيز والحوار اكثر اثارة للاهتمام من الخطبة الطويلة وبالنسبة للشخصين المتحدثين . وكلما زادت سرعة الانتقال من شخص الى آخر قل خطر الرتابة لو توفر ذلك فان لآذاننا قدرة محدودة على استيعاب الكلمات. وعلى الرغم من ان الحوار يقوى الكاتب فيعتبره مخرجا يستطيع ان يلجأ اليه لينقل به المعلومات الا انه مخرج خطر . لان المتفرجين قد يحسون بالتعب ويستعصى عليهم بعد ذلك الفهم .

ان من خصائص الذهن البشري ان يؤخذ بالتاثير البصري في حين انه يتعب بسهولة من الاستماع . والتاثير الذي نحصل عليه من خلال العين يكاد يكون له تاثير التنويم علينا .

ومن السهل ان ينسحب المرء اثناء الخطبة او اثناء عرض مسرحية . ولكن من العسير عليك ان

تشد اصدقاءك خارج السينما حتى ولو كان الفيلم رديئا للغاية . ولهذا قد يكون من الحكمة للكاتب ان يعتمد على المصادر البصرية لنقل المعلومات اكثر من اعتماده على الحوار .

« وديموستيتوس » الذي كان يتأتىء ، تعلم كيف يتكلم بان وضع حصوات صغيرة في فمه كذلك على الكاتب الذي يريد ان يتعلم كيف يستخدم الحوار في السينما بان يحاول جعل قصته مفهومة دون اعتماد على الكلمات . وبهذه الطريقة يستطيع ان يتعلم كيف يستغل طرق التعبير وبهذه الطريقة يستطيع ان يتعلم كيف يستغل طرق التعبير الاخرى الى اقصى حد مستطاع . وبعد ذلك يمكنه أن يضع نصب عينيه هذه القاعدة لا يجب استعمال الحوار الا عندما تستهلك جميع وسائل التعبير الاخرى واصبحت غير قادرة على مدنا بالمزيد . ويجب أن يكون الحوار آخر ملجا يلجا اليه الكاتب وبهذا يكون قد وضع الحوار في وضعه الصحيح . وفوق ذلك نهناك اعتبار عملي آخر يفرض الاقتصاد المطلق في استعمال الحوار هو ان الجمهور في البلاد الاجنبية الذي يتحدث لغة مختلفة سيمام من الافلام الثرثارة .

المؤثرات الصوتية BACK GROUND NOISES

ليس الحوار هو الوظيفة الوحيدة للصوت . نهناك وظيفة اخرى يمكن ان تسمى بالضجة . واية حركة لابد ان يصحبها نوع من الضجة ومن المستحيل ان نرى على الشاشة بندقية تطلق دون ان يسمع صوت الرصاصة او ان نرى قطارا دون ان نسمع صوت عجلاته على القضبان وليس هذا مثيرا في حد ذاته لانه امر بالغ الوضوح ولكن العملية تصبح شيئا يستحق الدراسة اذا عكسناها .

نهناك انواع من الضجة تعبر عن الوان من الحركة فاذا كان الصوت له طابع خاص امكن ان نستنتج الحركة التي انتجت ذلك الصوت فصوت طلقة النار يتميز بشكل كاف . وبحيث لا نحتاج الى ان نرى البندقية وهي تنطلق . وصوت القطار يتميز ايضا . ولسنا بحاجة الى اظهار القطار حتى نستنتج انه يجرى والضجة لا تستمد قيمتها من مصاحبتها للصورة فقط ولكن لان لها حياتها الخاصة واهميتها الذاتية .

ولابد أن نذكر دائما ان حقل الصورة محدود ولابد للصوت على الرغم من انه مستقل بذاته ان يعطينا معلومات تتخطى هذا الحقل المحدود .

وهنا تظهر قيمة المؤثرات الصوتية في السينما لانها تقول لنا ما لا نراه . او تعطينا معلومات اكثر مما يمكننا رؤيته . او لتعطى مثلا بسيطا (ممثلة تسير من خشبة المسرح الى غرفة الملابس ولا شيء يرى سوى الممر الذي تمر فيه ولكننا نسمع صوت التصفيق) .

والضجة هنا تمثل جمهورا متحمسا . والضجة تنخفض ثم ترتفع في فترات معينة فماذا يعني ذلك غير ان الستار يرتفع ثم ينخفض . فهدفنا الحالي هنا ان تظهر الممثلة وهي تتجه الى غرفة ملابسها . ولكننا نعطي في نفس الوقت قدرا كبيرا من المعلومات دون ان نفقد اي وقت . ودون أن نبذل اي جهد خاص . واننا نعرف أن هنالك جمهورا في المسرح وان هذا الجمهور متحمس وان الممثلة ناجحة . كما ان ارتفاع الستار وانخفاضها يشترك ايضا في تصوير المسرح وخشبة المسرح . كما يمكننا اضافة عناصر اخرى كان تظهر رد الفعل عند الممثلة امام هذه الضجة او كان تكون ممتنة للتصفيق . او ان تكون سائمة منه او انها تحس بالانتصار .

وعلى هذا فالصوت مهم لانه يستطيع ان يشترك في القصة دون ان يحتل اي حيز . انه يساعد الحدث دون أن يعيق تقدمه او يبطىء من

سرعته . مثلا : رجل متشرد في غرفة مظلمة ونسمع صوت عجلات على القضبان . نتعرف ان الرجل يركب في عربة نقل وحين يبطا الصوت ثم ينقطع نعرف أن القطار قد توقف تماما .

فاذا كنا في مصنع فان صوت الالات يصور المكان . واذا كنا في ملهى ليلي فان صوت الموسيقى يصور المكان ايضا . وحين تتوقف الموسيقى نستنتج ان الراقصين والراقصات يعودون الى موائدهم فاذا وقف شخص خلال هذا الصمت فقد يعني ذلك انه يريد العودة الى بيته ، واذا وقف نفس الشخص او نفس الاشخاص بعد ان عادت الموسيقى للعزف من جديد فقد يعني ذلك انه سيعود او سيعودون للرقص . ويمكن للضجة ان تميز المكان فاذا كانت الاصوات خافته امكن ان نتصور اننا في كواليس ملهى فاذا كان شخصان في الشارع فان الجزء الذي نراه لابد ان يكون قريبا من الملهى الليلي طالما كانت الموسيقى مسموعه . واذا لم تكن هناك موسيقى فلابد ان يكون المكان شيئا آخر .

ومن أهم وظائف الضجة .. الربط .. فالمشاهد يمكن ان تقطع في لقطات مختلفة ولكن الصوت يربط بينهما . فبينما نستطيع ان ننتقل عيوننا بين اشياء مختلفة فان آذاننا تسمع نفس

الصوت . واذا كانت عدسة التصوير تقوم بدور التقطيع فان الميكرفون يقوم بدور الربط .

مثلا : في مخزن خياط نستطيع ان نصور عشر لقطات . وكل لقطة تصور شيئا مختلفا ولكن صوت ماكينة الخياطة يستمر . كما ان الحوار وسيلة ممتازة من وسائل الربط . وبغض النظر عن الممثلين الذين يظهرون فان الحوار لا ينقطع . ولا يوجد مونتير مجرب ينتقل من لقطة الى اخرى حين ينتهي الحوار . فلابد ان يقع نهاية الكلام على صورة شخص آخر . لانه اذا لم يفعل ذلك كان يعرقل الحركة . كما انه يعلم ايضا ان من الخطر تغيير اللقطات خلال الصمت .

وشريط السيلولويد الذي يحمل الصور يمكن تقطيعه وتغييره بحرية ولكن يجب معالجة شريط الصوت بدقة لانه شريط مستمر .

الموسيقى التصويرية MUSIC

الموسيقى التصويرية جزء لا يتجزأ من شريط الصوت ولكنها ليست جزء من القصة . ودليل ذلك ان مؤلفي الموسيقى لا يستشارون عند كتابة السيناريو . فالفيلم يقدم اليهم كاملا ويطلب اليهم تاليف موسيقى تناسب القصة وان كانوا لا يرضون بهذا الوضع دائما .

والمتفرج العادي يستوعب الموسيقى التصويرية لا شعوريا . ويندر أن يتنبه الى ما يسمعه بل انه قد لا يتذكر بعد خروجه من السينما اللحن الاساسي او الرئيسي ما لم يكن احد الممثلين قد غنى هذا اللحن في اغنية . كما حدث حين استعملت اغنية بتلوموني ليه في فيلم لعبدالحليم حافظ يغني فيه نفس الاغنية ومع ذلك فالموسيقى التصويرية تشترك اشتراكا اساسيا في تقديم القصة وبالرغم من انه يندر أن يلتفت المتفرج الى وجودها ولكنها اذا افتقدت شعر بغيابها بشكل ملحوظ . ومنذ مدة حاول قسم مؤلفي الموسيقى في اكاديمية العلوم والفنون السينمائية بامريكا التجربة الآتية :

عرضت فصول من افلام عديدة :

١) مع الموسيقى التصويرية .
٢) بدونها .
٣) الموسيقى التصويرية وحدها .

وكان تاثير ذلك مدهشا . فحين عرض الفيلم بدون موسيقى فقدت بعض الفصول نصف معانيها وعندما عرض شريط الصوت وحده امكن نقل جزء كبير من مضمون القصة الى الجمهور على الرغم من انه لم ير شيئا ولذلك يمكن اعتبار الموسيقى التصويرية مصدرا للمعلومات في الفيلم . لكن

المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة او الصورة . ويمكن انها تعبر عن المعلومات في بعد ثالث اي بالعواطف وبالجو .

وبهذا المعنى تكاد الموسيقى التصويرية ان تكون لها قوة الكشف ان لم يكن عن افكار الممثلين فعن عواطفهم . وبهذا تتغلب على عيوب السينما .

وتبلغ قدرة الموسيقى على التعبير عن العواطف والحالات النفسية حداً يجعلها قادرة ــ فعلا ــ على ان نضيف الى معلوماتنا عن تطور القصة . ولكن الافلام الكثيرة ذات المستوى العادي تفسد هذه الحقيقة . فاهتزازات كمان لعوب يكشف او يمهد بأن مشهد حب سوف يظهر بعد قليل . او مثلا : رجل يقترب من منزل ويتجول بدون هدف ولكن المتفرجين يعلمون ان شيئا فظيعا سيقع عن طريق اللحن الثائر التصاعدي الغالب على الموسيقى التصويرية . فاذا كانت هذه الالحان لا تكشف عن عواطف الممثل او عواطف المتفرجين بل تكشف عن عواطف المخرج فتعتبر فاشلة واليك مثلان يدلان على الاستعمال الصحيح :

امراة تدخل منزلها فتجد خطابا على مكتبها وعندما تفتحه تجد انه من زوجها الذي فقد في الحرب وقبل ان يعرف الجمهور فحوى الخطاب

يمكن لعدة سلالم موسيقية جادة ان تؤكد الاحساس بالدهشة والصدمة .

واثناء تصوير فيلم دكتور جيكل ومستر هايد واجه المخرج فيكتور فلمنج المشكلة اثناء سير الشخصية في حديقة هايد بارك تتصارع داخلها جوانب شخصيتي هايد وجيكل ترى كيف يمكن التعبير عن هذا الصراع .

دعا المخرج فلمنج مؤلف الموسيقى فرانز مكيمان ووجدا معا الحل الاتي : وضعا لحنين احدهما فالس من فينا سمعه دكتور جيكل في حفل اقامته خطيبته . والثاني نغمة موسيقية اعتادت المراة الغانية ان تترنم بها .

ويتصارع اللحنان معا كل يحاول التغلب على الآخر وبذلك امكن للموسيقى التصويرية ان توضح الصراع .

وفي فيلم « معرفة قديمة » مثال رائع للموسيقى التصويرية التي تدخل في مضمون القصة الرجل الذي تحبه بيتى دافيز يخبرها انه سيتزوج فتاة صغيرة . وتقترب الكاميرا منها الى درجة كافية لتظهر انفعالاتها . وفي نفس الوقت تعلو الموسيقى في كريشندو . عنيفة . الذي اصبح حوار الرجل

ـ الذي لم يعد الآن مهما ـ في منطقة الباك جروند يكون له نفس التاثير الانفعالي الذي للقطة المكبرة .

وللموسيقى التصويرية وظيفة اخرى هي ربط مجموعة من اللقطات بل ومجموعة من المشاهد ولهذا السبب علينا ان نعتمد على خط ميلودي عنيف في ربط مرحلة كاملة من اللقطات المتقطعة فتبدو وكانما يحملها تيار مستمر من الموسيقى. ولعلنا نذكر ان الانتقال من لقطة الى اخرى يسبب نوعا من التوقف في حين ان الموسيقى لا تتوقف .

ولكن الموسيقى التصويرية على العموم ليست لها حياة مستقلة ولابد من تاليفها لخدمة القصة ولذلك فالمؤثرات الاوركسترية اكثر تاثيرا من الالحان الميلودية . فنفس الجمهور الذي يطرب لسماع الحان بتهوفن او موزار الكلاسيكية في حفلات موسيقية قد ينزعج منها اذا استعملت هذه الالحان كموسيقى تصويرية .

ان قيمة الموسيقى التصويرية تتحدد تبعا لخدماتها الوظيفية وليس تبعا لصغاتها كمقطوعة موسيقية .

الفصل الرابع

مصادر المعلومات

تعلمنا حتى الآن كيف ان كل عنصر بمفرده يكشف عن معلومات ويمكننا ان نتقدم بعد ذلك لنبحث ما تكشفه مجموعة مجتمعة من العناصر من معلومات .

التركيب COMBINATION

من الاشياء المسلم بها ان هناك عددا لا يمكن حصره من التركيبات بحيث لا نستطيع ان نامل في تقييمها واحصائها . ولكننا نستطيع أن نركز على مبادىء تساعدنا على تعلم طريقة استخدام هذه التركيبات من مصادر للمعلومات .

وحتى الاديب المدرب المجوز لابد له ان يتعلم من البداية . لان هذا الاسلوب في التعبير بالتركيب جديد عليه .

والمقارنة الوحيدة التي تستطيع أعطاءها هي النكت الموسومة .

هذه الرسوم مجموعة عناصر مماثلة تحكي لنا شيئا . اذ نجد فيها الديكور والاكسوار والاكسوار المتحرك وتعبير الممثل وفوق ذلك سطورا يمكن اعتبارها مقابلة للحوار . ويجب أن تفهم تجميع العناصر على النحو التالي :

الديكور ـ مثلا ـ يكشف عن نوع المكان .

الاكسوار ـ مع الديكور ـ يكشف عن صفات خاصة كالجمال او الفقر او الفخامة او القذارة . وحركة الممثل تكشف عن علاقته بالديكور مثلا ـ رجل نائم في غرفة نوم . ـ في الغالب ـ انه ينام في غرفته الخاصة . ورجل يقدم مشروبات لاخرين في غرفة استقبال يعني انه في منزله .

وبعد ان توجد العلاقة بين هذه العناصر تبدا التخمينات في الكشف عن مزيد من المعلومات الجديدة . فاذا علمنا ان منزلا فخما يملكه شخص معين فاننا سرعان ما نعلم انه لابد ان يكون غنيا . واذا كان المطبخ قذرا فاننا نعلم ان صاحبة المنزل مهملة . واذا راينا رجلا يعمل في محطة بنزين فاننا نعلم عنه اشياء كثيرة . انه يعمل ثماني ساعات تقريبا في اليوم ويحصل على اجر معين لا يسمح له بان يسكن في قصر ولكن في شقة صغيرة . وعليه ان يبيع البنزين وان يمسح زجاج النوافذ وان يثبت

العجلات . واذا اظهرنا الخرائب المحترقة لمنزل نان هذا يعني ان المنزل قد احترق ولكننا اذا اظهرنا التعبير الاليم يرتسم على وجه ممثل ينظر الى هذه الخرائب فاننا نفترض ان هذا المنزل ملكه او ملك احد اصدقائه .

وعلى ذلك نهذه العناصر يعطينا كل منها معلومات عن الآخر . وقد تكون المصادر المختلفة للمعلومات معروضة في وقت واحد . في هذه الحالة يكون التجميع فورا ولكن قد يكون التجميع متتابعا بمعنى ان ترتبط احدى الحقائق بحقيقة اخرى كانت قد عرضت من قبل او ستعرض فيما بعد .

فاذا ما تم اعطاء احدى المعلومات استمرت باقية حول القصة حتى تغيرها معلومات لاحقة . فاذا علمنا ان منزلا يملكه شخص ما فاننا نستمر في اعتقاد ذلك حتى يقال لنا انه باعه أو اجره او أن المنزل قد تهدم . ونحن نجمع قدرا معينا من المعرفة خلال سرد القصة لأن المعلومات لها طابع مستمر . وهذه المعرفة التي تتجمع من المعلومات السابقة قد تغير معلومات قادمة . وقد تضيف المعلومات الجديدة شيئا الى المعرفة السابقة . مثلا ـ نرى رجلا يخطو داخل غرفة فاذا كنا نعلم من قبل انه يريد ان يلحق بطائرة فاننا نستنتج أن السيارة ستتجه نحو المطار . ومثال عكس ذلك نرى

شخصا يتناول بندقية من درج . فلا نعلم من الذي يريد قتله . ثم نراه بعد ذلك يدخل الى منزل عدوه لنفهم سبب اخذه البندقية .

واكثر من هذا عملية استمرار المعلومات قد تمثل لنا مجموعة من العناصر حتى لو كنا لا نرى منها الا عنصرا واحدا فقط . فاذا علمنا ان ولدا تعود ان يلعب دائما بلعبة معينة . فان وجود هذه اللعبة في مكان غريب يدلنا على ان الولد موجود فيه او كان موجودا فيه . فاذا كان الولد قد مات فان اللعبة تمثل الطفل بالنسبة لامه . فاذا ما قبلت اللعبة فاننا نعلم انها تفكر في ابنها .

فاذا جاءت معلومات جديدة وناقضت المعلومات السابقة نفهم ان تغيرا قد حدث . ولا يمكن للتغيير ان يحدث الا بحركة او عن تطور . وبذلك يمكن للسينما ان تكشف تطور كامل بمجرد الايحاء بان تغيرا قد حدث .

مثلا ـ نرى حقلا ثم نرى في نفس المكان منزلا ـ او زوجين شابين يتجهان الى منزل جديد ويوجد سرير عريض كبير . ثم نرى بعد ذلك سريرين صغيرين ثم سريرا واحدا صغيرا فالتطور الذي ينبيء به هذا التغيير هو ان حب الزوجين قد خمد . وانهما قد انفصلا . او زوج تعود ان يتحدث الى

زوجته عند الافطار ثم بعد سنوات ينهمك في قراءة الجريدة . او رجل يخطو داخل عربة تقف امام منزله ثم المشهد التالي يخرج من العربة ولكن العربة تقف امام المصرف وفي هذا الحال يكون تغيير المكانين معناه حدوث حركة . وقد كان يمكن للقصاص ان ان يعبر عن هذه الحركة بجملة بسيطة « قاد سيارته من منزله الى المصرف » ولكن على الكاتب السينمائي ان يستعمل التعبير البصري بتغيير الديكور .

ان وسائل التعبير التي يملكها القصاص اسهل بكثير . اما المؤلف السينمائي فانه يصطدم بعدة عقبات ترجع الى لغة السينما . فعليه ان يبحث دائما عن تجميعات جديدة ليعبر عن حدوث تطورات في قصته . وهو لا يستطيع ان يصل الى هدفه الا اذا استغل وسائل التعبير الى اقصى درجة ممكنه .

ويجب ان لا ننسى ان السينما تتطلب قصة اغنى واكمل واكثر تنوعا من المسرحية . ولا نقصد بهذا المضمون بل مقدار المعلومات التي يجب ان تعطى منها . ففي القصة السينمائية حوادث اكثر . خطوط فرعية واماكن اكثر وشخصيات اكثر ولكي تحقق هذه الاحتياجات لابد لنا ان تعطى مزيدا من المعلومات وليس للسينما وسائل سهلة او مباشرة للتعبير . اذا استثنينا الحوار .

ولذلك يجب ان تدرس بعناية المعنى والهدف والقدرة على تصوير الشخصية وامكانية كل من الديكور والاكسوار والممثل والاضاءة والصوت .

الازدواج DUPLICATION

الازدواج هو استعمال وسائل مختلفة في الفيلم للتعبير عن نفس الشيء . وقد نتردد في البداية في استعمال الازدواج لاننا نعتقد انه اسراف في استعمال الحيز، وخروج خطير على مبدا الاقتصاد. ولكن هناك اسبابا لا تقل خطورة تتطلب استعمال التكرار . فالمدرسون في المدارس يقولون لتلاميذهم الا يكرروا في كتاباتهم وقد يكونوا محقين في ذلك بقدر ما تحتاج الكتابة الاولية . ولكن حين تزداد صعوبة الفهم فالتكرار يصبح مفيدا .

وفي المسرحية يسمح بالتكرار لانه يصعب على المتفرجين فهمها . وهناك مثل قديم في حرفة المسرح يقول — ردد على الجمهور الشيء الهام ثلاث مرات اذا أردت ان تتاكد انهم سيفهمونه — والمثل ينطبق ايضا على ميدان الخطابة فكل خطيب مفوه — من ديموستين الى سيشرون ومارك انتوني في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير استعمل التكرار في خطبة حتى يسهل فهمها .

وللسينما طريقة تكرر بها نفسها دون ان تسمى تكرارا لان للسينما وسائل متعددة للتعبير ويمكن لكل واحدة منها ان تعبر عن نفس الشيء بطريقة مختلفة علينا ان نسمي ذلك ازدواجا لا تكرارا والازدواج يتميز عن التكرار في انه يحوى قدرا من التنويع .

والاستاذ الذي يريد ان يشرح تجربة لتلاميذه قد يقول لهم : الآن خذ هذا المحلول وضعه في انبوبة الاختبار ثم اضف نقط الحامض وامزجهما معا وحين يتكلم يصاحب كلماته بالافعال المرادفة ويستطيع تلاميذه رؤية ما يفعل . ولكن الاستاذ يعلم من ان ازدواج الكلمات والفعل يجعل العملية كلها اكثر وضوحا .

والحاوي في اسكتشات الفودفيل يستعمل نفس الطريقة : والجمهور يحس بالامتنان لان الذين لا يستطيعون ان يروا جيدا يستطيعون السماع . والذين لا يستطيعون السماع يمكنهم الرؤية وهؤلاء الذين يرون قد يفهمون جيدا اذا ما قيل لهم ماذا يرون .

ولنفس السبب يقدر جمهور السينما الازدواج فالتعب الذي يسببه التركيز خلال عرض الفيلم كثير الاحتمال . وقد لا تسمع احيانا اجزاء من

الفيلم واحيانا تتعب اعيننا واحيانا اخرى يصعب متابعة وفهم عقدة القصة وفي هذه الحالات كلها نحس بالامتنان اذا ما اعيدت علينا بعض العناصر عن طريق ما يسمى بالازدواج .

وقد يستعمل الازدواج ايضا ليذكرنا بمعلومات قيلت لنا من قبل . فمن المحتمل ان ينسى الجمهور بعض الحقائق حتى ولو كانت قد عرضت عليه بوضوح شديد في البداية . فاذا كانت هذه الحقائق هامة فمن المفيد ان تعاد . وان يذكر المتفرجون بها. ولو اننا فعلنا ذلك بنفس طريقة التعبير الاولى فاننا نكون قد لجانا الى التكرار مما يؤدى الى الضجر والاسراف في الحيز . ولكننا لو عبرنا عن الاشياء بطرق مختلفة فاننا نكون امام ازدواج له تنوعه المقبول .

والتذكر عن طريق الازدواج في المعلومات يتطلب معالجة ماهرة لان الجمهور لابد وان يذكر بالحقائق في الاوقات المناسبة .

فمثلا : نؤكد على رجل انه شرس وقد يكون سليما خلق ازدواج بالنسبة للمعلومات الخاصة بشراسته ، قبل ان تساله زوجته ان يقدم لها معروفا .

واذا كنت امام مشهد حب بين فتاة غنية وفتى فقير عليك ان تذكر الجمهور بالجمال والشباب. اما اذا كان هناك خلاف بينهما فانك تستطيع ان تظهر من جديد التناقض بين الفقر والغنى . وعلى كل اذا كنت تعرض مشهدا غراميا في ظل جو يذكرنا بتناقض الظروف فانك تخلق احساسا بالماساة .

والاكسسوار والديكور والاكسسوار المتحرك ومظهر الممثلين واداؤهم تعطي المعلومات باستمرار واستعادة الحقائق بطريقة صحيحة قد يؤدى الى تدعيم المشهد لحد كبير . ولكن الاغلبية العظمى للافلام اما لا تهتم بذلك او تستعمل التذكير في غير موضعه .

وقد يستعمل الازدواج ايضا في توضيح معلومات معينة . فاي شخص شاهد افلاما في دور السينما من الدرجة الثانية التي توجد في الاحياء لابد انه قد سمع بعض النسوة بين المتفرجين وهن يتساءلن فجاة « انظري كيف هو غاضب » . هذا عندما يظهر الممثل وجهه غاضبا الى حد يخيف الثور . او تعلن : انه الآن يضحك . عندما يهز الممثل رأسه بشكل لا يقتنع .

فعلى الرغم من ان الرغبة في فهم كل شيء عن جوانب الموقف يعتبر سخيفا في مثل هذه المواقف

المبالغ فيها الا انه يجب ان تهتم بها اهتماما جديا لاسباب أخرى هامة . فلابد الا يغيب عنا ان الفيلم يجرى بسرعة والجمهور لا يملك الوقت الكافي للرجوع الى الوراء ويفكر بعمق فيما يقال له . فمثلا : كلمة الثراء وحدها ليست معبرة وحتى الروائي سيثير احيانا خيالنا بان يوضح هذه الكلمة ويعدد ما يعنى به الثراء كالطعام الجيد والملابس القشيبه والخدم والراحة . وكذلك اذا قال لنا الكاتب السينمائي ان ممثلا محبوبا فان هذا القول لا يعني شيئا كثيرا . وخاصة لاننا لا نملك وقتا لندمج خيالنا حتى يتحقق من معنى هذه الكلمة . ومن المفضل ان يعبر عن هذا الحب ببعض « اللمسات » أو ببعض الحوادث .

وطبيعي ان الازدواج قد يصبح اداة خطيرة . فاذا جاء شخص من الشارع وهو يقطر ماء وساله آخر : هل تمطر في الخارج ؟ فالازدواج هنا يكون سخيفا . او اذا كان شخص يسيل منه الدم ثم يكتب كاتب الحوار : هل اصبت يا عزيزي؟ فالسؤال ليس له معنى ولكن نفس السؤال يبدو سائغا على الورق لان الكاتب لم يهتم الا بطريقة واحدة في التعبير واهمل طريقة عرض الحقائق بالمرئيات .

التنسيق COORDINATION

ليس مثل السينما فن آخر في تعدد وسائل التعبير التي تعتمد عليها فالنحت له طريقة واحدة هي الطريقة التشكيلية والموسيقى لها الصوت والرسم يستعمل اللون والخط والرواية تستخدم الكلمة . وحتى المسرح أقرب الفنون الى السينما معتمدا اساسا على الحوار ان هذا الحوار سرعان ما يمتلىء بالحياة بواسطة تحرك الممثلين داخل الديكورات ولكن المؤلف المسرحي لا يهتم بهم كثيرا عندما يؤلف روايته لانه يعلم أن عليه أن يعطي كل المعلومات تقريبا بالحوار وبذلك يمكن ان تفهم التمثيلية من قراءة الحوار . بينما قراءة السيناريو لا تعنى شيئا اذا اقتصرت على قراءة الحوار . وقراءة السيناريو تحتاج في الحق الى كثير من الدراية والتركيز لان السيناريو يستعمل كل وسائل التعبير كما يحتاج الى خيال لتصور تأثير الديكور والاكسسوار الثابت والمتحرك وحركة وتعبير الممثل والصوت والاضاءة فالمؤلف المسرحي هو الخالق الوحيد في المسرح لان كتابته او حواره هو الطريقة الوحيدة الرئيسية للتعبير وليس المخرج او المنتج او الممثل سوى مساعدين له ولكن الحوار في السينما يمثل فرعا واحدا بالنسبة للعمل النهائي .

ولذلك يحتاج استعمال الاساليب التعبيرية العديدة الى من يستطيع تحقيق التوافق بينها ليوجه ويختار الطريقة المناسبة لاستخدامها .

ويمكن ان يسمى هذا الذي يقوم بالتوفيق بانه الخالق السينمائي . انه مسؤول عن حكاية القصة بالصوت والاكسوار والديكور والاضاءة والتمثيل والحركة والحوار . ويقوم المخرج بهذا الدور ويصبح بذلك الخالق السينمائي وهذا يدلل الى حد بعيد على ان اهميته تزيد كثيرا عن اهمية المخرج المسرحي . ويمكن ان يشبه باركان الحرب الذي يملك قوات مختلفة كالفرسان والمشاة والقوات الجوية والمدفعية والبحرية والدبابات .

وعلى هذا يكون متحكما في الاستراتيجية اذا اراد وتحقق الانتصار والانتصار هنا يعنى ان يتمكن المتفرجون من فهم القصة تماما .

وما دام كل عنصر يعطى المعلومات بشكل مستقل فان مجموعة العناصر قد تعطى معلومات خاطئة او متناقضة .

مثلا ـ قد تدهش اذا راينا ـ رجلا نعلم انه استاذ في علم الاحياء وهو يشتغل في محل خمور . ونستغرب ان نرى فتاة تشتغل بائعة ثم تلبس

فراء . ونستغرب ايضا ان نرى شحاذا على الناصية ثم نراه يعود الى شقته الفخمة التي يقيم فيها .

فاذا كان هذا التناقض في المعلومات نتيجة لخطا فهو يدل على سخف . ولكن اذا كان التناقض يعود الى سبب خاص لم نعرفه بعد فلابد اذن من تفسيره .

مثلا : الاستاذ الذي يعمل في محل الخمور لابد ان يكون جاسوسا او لاجئاوالفتاة التي تشتغل بائعة في المحلات قد تلبس فراء كموديل او لان والدها ثري والشحاذ يغش الناس مظهره البائس بينما حالته ميسرة . وللأسف هناك افلام عديدة محشوة بالمتناقضات فيالمعلومات وتسبب الاضطراب احيانا كثيرة كما انها تكون على حساب قيمة المشهد . او القصة .

مثلا : نعرف ان فتاة فقيرة والقصة جميعها مبنية على هذه الحقيقة ومع هذا تمثل نجمة سينمائية دور هذه الفتاة الفقيرة . وتلتزم ان يكون شعرها مكويا وان تكون تسريحته غاليه وتلبس ثيابا فخمة وتقيم في شقة فاخرة .

وفي كثير من الافلام الرخيصة نجد ان الديكور لا يتناسب مع ما تقوله القصة عن فقر البطله او البطل فالقصة تقول ان الفتاة قد ارغمت على الزواج

من رجل ثري بسبب فقرها ومع ذلك نراها تعيش في شقة فخمة وتلبس فاخر الثياب . وحينئذ تكون القصة قد تحطمت بهذا التناقض في المعلومات بين فقر الفتاة وفخامة الثياب والشقة .

ومع هذا فالتناقض ليس معناه التضاد لاننا نعتبر التضاد من احد المؤثرات الهامة في ربط المعلومات ربطا مباشرا .

فاذا دخلت فتاة الى منزل فخم يملكه صديقها فان هذا الديكور الفخم يتضاد مع فقر الفتاة الذي يمكن ان تدل عليه بساطة ثوبها .

وهناك لقطة مشهورة في فلم M الذي اخرجه (فرتزلانج) ام لم يعد ابنها من المدرسة فتصرخ في السلم باسم ابنها (صورة السلم تظهر في الوقت الذي نسمع فيه صرخة الام . فالصوت يمثل قلق الام . بينما يعبر ديكور السلم الصامت في الوقت نفسه عن ان الطفل لم يصل . وهذا هو التنسيق الناجح لاننا اذا سمعنا صوت الام ثم بعد ذلك رأينا صورة السلم فلا شك ان التأثير سيضعف .)

وثمة مثال مدهش للتوفيق في فيلم الخطاب الذي تمثل فيه بيتي ديفز والذي اخرجه ويليام ويلر . كان الغرض هو اظهار الصمت الذي يطبق على المزرعة كالموت . والصمت هو انعدام الضجة

ولكن مجرد انعدام الصوت لا يكفي للتعبير عن الصمت ولذلك عرض ويليام ويلر نباتات مظلمة ونوافذ مغلقة واناسا يغطون في النوم وجميعهم يمثلون صورة الصمت والهدوء . وفجأة ينقطع هذا الهدوء بصوت طلقة نارية . اي نجد ان التمثيل البصري للصمت ينقطع بهذا الصوت .

وعلى المخرج ان يحاول الحصول على اقوى تعبير في اقل حيز . وهذا معناه ان عليه ان يختار هذا الاسلوب او تلك الاساليب التي تكون اصلح للتعبير عما يريد ان يقوله في لحظة معينة . وقد يقرر ان الحوار او الحركة او الديكور هو الاصلح بالنسبة للتعبير عن هدفه . وبعد ان يستعمل طريقة معينة في التعبير بحيث تكشف عن كل معلوماتها ومن لم تكن قد فقدت قوتها التاثيرية نجده قد يستعمل طريقة اخرى للتعبير وهكذا .

وهناك دائما حقيقة رئيسية تكون هدفنا للمشهد او اللقطة . ولكننا في نفس الوقت نستطيع ان نستعمل المصادر الاخرى للمعلومات لنضيف معلومات اخرى . ويجب الا نقنع بمجرد التعبير عن الهدف الرئيسي ، اذا علينا ان نحاول الكشف عن بعض التطورات الصغيرة او وضع معلومات اقل اهمية في نفس الحيز الموضوع امامنا .

مثلا : الديكور يمثـــل محــلا تجاريا بعض الاكــــوار يدل على انه محل رهونات . رجـــل يدخل وتدل ملابســه على الفقر يحمـــل كمانا . الحنان الذي يمسك به الكمان يدل على ما يكنه من احساس نحوه .

في هذه اللقطة نستغل الحوار . يقول انه يحتاج الى نقود لان زوجته مريضة . ومع هذا لا نرضى بهذا القدر من استغلال المشهد . فنبين الرجل الذي يقف وراء البنك يستمع وهو يعد النقود . فهذه الحركة الجانبية تكشف بخل الرجل وبهذه الطريقة نضاعف قيمة المضمون في نفس الحيز . ولذلك فلابد أن توزع المعلومات بغزارة وبكثافة على كل شبر من الفيلم .

الفصل الخامس

التكبير والتكوين

ENLARGEMENT & COMPOSITION

درسنا حتى الآن شريط السيلوليد في مجموعه ولكننا اذ تقدمنا وجدنا ان حيز الفيلم نفسه ينقسم الى وحدات اصغر تنقسم بدورها الى وحدات اكثر صغرا . ولهذا التقطيع خطورة اذ قد تتفتت هذه الاقسام الصغرى ولذلك لابد ان نبحث عن الطريق والوسائل التي تضمن جمع وربط هذه الاجزاء المقسمة .

فمن فكرة الحيز تشتق مبادىء التقسيم والتجميع . وهذه المبادىء من اهم ما يعنينا في اي بحث نقوم به بعد ذلك في طبيعة السينما . وسوف تقتصر بحثنا على التقسيم الميكانيكي والفني لشريط

السيلوليد واصغر وحدة هي الكادر او اطار الصورة Frame . وكل قدم من طول الشريط يشمل ١٦ كادرا وهذا معناه ان الفيلم الواحد يحتوي على حوالي ١٢٠ر٠٠٠ كادر . فاذا امسكنا شريط السيلوليد بايدينا وجدنا ان كل صورة من هذه الصور الصغيرة تختلف عن الصورة التي تسبقها . وكل صورة جديدة تمثل تطورا بالنسبة الى الصورة السابقة . وعلى الرغم من ان هذا الاختلاف اختلاف تكتيكي الا انه يعلمنا انه لابد من تقدم القصة باستمرار — ودون انقطاع او تراخ . وآلة العرض هي التي تجمع هذه الصور . وكل هذه العملية التي تحتوى على تقسيمات وتجميعات ليست سوى عملية ميكانيكية لا تخصنا في شيء .

ان عددا غير محدود من هذه الصور يكون اللقطة (Shot) . وتتحدد اللقطة كلما توقفت الكاميرا وما لم تتوقف الكاميرا عن التصوير فاننا نستمر في نفس اللقطة حتى لو تغيرت الاشياء التي نصورها . وعندما يتغير وضع الكاميرا تكون امام لقطة جديدة ولو كنا نصور نفس الشيء في الوضع الجديد .

ان تقدير عدد الصور التي تقع في قدم واحد من طول الشريط يمكن تحديده بطريقة ميكانيكية . ولكن طول اللقطة نفسها لا يمكن تحديده . واكثر

من ذلك فتحديد المسافة بين الكاميرا وتحديد اتجاهها بالنسبة لما تصوره لا يمكن تقييده . فهي مسالة تقديرية قبل كل شيء . ولكي نحدد البعد الذي فيه الكاميرا ؟ والاتجاه الذي نحدد للتصوير ، والوقت الذي تستغرقه اللقطة لابد ان نبحث في المبادىء التي تدلنا على مثل هذه القرارات .

يجب اولا ان نفهم ان حقل الكاميرا محدود . فعدسة التصوير تلتقط جزءا محدودا من الكل وهذا اختلاف جوهري يميز السينما عن المسرح فعلى الرغم من ان المسرح محدود في امكانيات تقديم المسرحية . الا ان احداث المسرحية تعرض على المسرح بشكل كامل غير متقطع . وكل شيء يحدث في غرفة او ديكور يظهر امامنا في نفس الوقت ويكون شيئا كاملا . ولكن الفيلم قد يظهر لنا بعض اجزاء من الغرفة او الديكور . والكاميرا تقتطع حقلا معينا ولا ترينا الكل بل جزء من الكل . وكل لقطة ترينا جزءا معينا وما يليها من اللقطات ترينا اجزاء اخرى .

وهنا يبرز لنا سؤال : ما هو الجزء الذي يجب ان يظهره لنا المخرج ؟

والجواب على هذا السؤال : ما دامت الكاميرا لا تلتقط الا جزء من الكل فيجب ان تلتقط الجزء

المهم . وعلى ذلك فالفيلم لا يعطينا تمثيلا واقعيا للاحداث مثل المسرح ولكن يعطينا عرضا مختارا للاشياء التي يعتقد المخرج انها هامة . وما دمنا لا نستطيع ان نرى الكل وان نقرر بانفسنا ما هو المهم فعلى المخرج ان ينتقي لنا وان يرينا ما يعتقده هاما . هذا التعبير أو هذه الحركة او هذا الاكسوار ضروري وكانه يشير الى عناصر مختلفة ويركز عليها حتى يصبح لها مغزى معينا بالنسبة للقصة .

ويستطيع المخرج ان يؤكد اهميتها بان يرتبها في المكان بطريقة تجعل الاشياء التي في المقدمة تبدو اكبر كثيرا من الاشياء التي في المؤخرة .

وكلنا يعلم الطريقة التي يتندر بها هواة التصوير حين يلتقطون لاصدقائهم من ناحية اقدامهم وهم نائمون فتظهر اكبر بكثير من رؤوسهم . وفي السينما تستعمل الكاميرا هذا التحريف في التصوير لتاكيد بعض المعاني .

مثلا : كاس خمر تظهر في المقدمة رغم صغرها في الحقيقة وتملا نصف الشاشة ثم يظهر في المؤخرة مدمن على الخمر يبدو صغيرا بالنسبة للكاس التي تسيطر عليه .

وما دام للمخرج مثل هذه السلطة في اختيار الضروري فان المتفرجين يفترضون ان كل شيء يعرضه عليهم هام . ولكن قد يحدث من هذا تخريج خاطىء اذا اظهر المخرج جزء غير هام ومتفرج السينما على عكس متفرج المسرح الذي يركز همه تلقائيا على اجزاء معينة من المسرح فمتفرج السينما لن يحاول ان يقرر لنفسه ما هو المهم . ولكنه يثق في اختيار المخرج .

ومادام هذا هو المبدا الساري في استخدام الكاميرا فلابد ان نسال ما هو المهم ؟

ان اظهار المهم معناه اظهار عناصر تكشف المعلومات . ومادام الممثل ليس هو المصدر الوحيد للمعلومات فيجب الا نحصر انفسنا في الممثل . فاذا كانت بندقية هامة فلابد ان نظهرها . واذا كانت عجلة سيارة تنفجر فلابد ان نظهرها ايضا . واذا كان الديكور مهما فيجب ان نظهره . واذا كان المهم هو وجه الممثل فلابد من ابرازه . فاذا كنا نعتمد على حجم العنصر المهم فيجب ان نقترب او ان نبتعد بالكاميرا حتى نلائم بين حقل الرؤية وبين حجم الشيء الذي نصوره . وما دام لا يمكن التعبير بعدة عناصر مختلفة فيجب تصوير عدة عناصر في نفس الوقت . ولذلك يجب جمع هذه العناصر في

لقطة واحدة . ومجرد تصوير عدة عناصر في لقطة واحدة لا يجمعهم معا حتى لو كانوا متضادين أو كانوا يعبرون عن قيم مختلفة . ويمكن ان نطلق على ذلك : تكوين طريق التعبير المختلفة في لقطة واحدة .

والتكوين Composition في السينما على عكس التكوين في الرسم ليس امرا جماليا بقدر ما هو امر وظيفي . انه مجرد تجميع عناصر مختلفة تكشف عن المعلومات .

وكلما تقدمت القصة كلما انتقل الاهتمام من ممثل الى اخر او من اكوار ثابت الى اكوار متحرك ومن اكوار الى ممثل . او من مجموعة عناصر الى مجموعة أخرى . ومن المستحيل أن تبقى نفس اللقطة لتقول لنا كل شيء هام لمدة طويلة ما دام لا يوجد منبع واحد للمعلومات يستطيع البقاء مدة طويلة .

فالاهتمام الجديد ينشا باستمرار بما يعني ان ثمة معلومات جديدة أصبحت هامة وعلى ذلك يجب تغيير موضع الكاميرا لتتقدم نحو لقطة اخرى حيث نستطيع ان نتابع اهتمامنا وهو ينتقل .

واستخدام الكاميرا استخداما مرنا يعني اننا نتابع انتقال اهتمامنا بمرونة فاذا اخرنا لقطة بينما

كان اهتمامنا قد تقدم احس الجمهور بالانزعاج واحيانا يكرر الفعل اقل اهمية من رد الفعل . واحيانا يكون تعبير الممثل الذي يتحدث اقل اهمية من تعبير الممثل الذي يستمع .

فاذا فشلنا في اظهار العناصر التي يهتم بها المتفرج والتي تكون هامة فاننا نبدو كاننا نخفي عنه شيئا . وفي هذه الحالة اما ان يكون المخرج قد ارتكب خطا او ان المخرج يريد استخدام حقل الرؤية المحدود ليخلق تاثيرا جديدا .

مثلا : قد نستطيع حين نرى رد فعل ممثل ان نستنتج ان شيئا ما يحدث . ولكن قد لا يعرض علينا على الفور ماذا يحدث .

وقد نستنتج من تاثر احد الممثلين ان شيئا ما قد حدث . ولكننا لا نطلع مباشرة على الحادث. فاذا اخفينا هذا الحادث الهام من مجال النظر اثرنا التلهف . ثم يمكن بعد ذلك كشف هذا العنصر عند دخول شخص آخر . او اذا صوبت بندقية تهدد او اذا بدات النيران في الاشتعال وهذا التاثير الذي يحدث من اخفاء اشياء باستبعادها من حقل البصر لاهميته بالنسبة الى الصوت اذ يمكننا ان نظهر المصدر الذي يصدر عنه الصوت . او أن نخفيه . ويمكننا أن نخفي الشخص الذي سبب

الضجة حين تفتح الباب . او بان تخبىء او تظهر الشخص الذي اطلق رصاصته .

ويجب ان نقارن الكاميرا بالعينين . والكاميرا عموما هي عيون الذي يحكي القصة . ولذلك يجب ان توضع الكاميرا حيث يستطيع النظر الى الاشياء . وبذلك يرينا اهم الاشياء . ولكن القصاص يستطيع احيانا ان يحل محل ممثل من الممثلين . ويستطيع ان يتغلغل في روحه . ويستطيع ان ينظر بعينيه . ثم يستطيع بعد ذلك ان ينتقل الى نفس ممثل آخر وأن ينظر بعينيه . ولنفرض اننا نصور رجلا يدخل حجرة حيث يرى دمارا مريعا . الكاميرا هنا تظهر المشهد بالطريقة التي يراها المثل . او اذا دار حوار بين ممثل يجلس على مقعد وممثل يقف امامه تستطيع ان تلتقط صورة الى فوق حيث المثل الجالس يرى المثل الواقف او يلتقط صوره من وجهة نظر المثل الجالس كما تستطيع كذلك ان تلتقط صورة من الجانب للممثلين معا . وفي هذه الحالة تكون اللقطة منظورا لها بعين شخص ثالث هو الذي يحكي القصة .

وقد قلنا في بداية هذا الفصل أن منسق الفيلم Coordinator يستطيع انيختار نوع اللقطات واطوالها ومع هذا فهو ليس حرا في ذلك

فعليه ان يوائم بين هذه اللقطات ومطالب القصة طبقا للمبادىء التي بيناها . وكثير من المخرجين يتورطون في لقطات متطرفة . ومهما بلغ اتقان هذه اللقطات من الناحية الفنية الحرفية فقد تكون اضر بالقصة من نفعها .

وفي رواية المواطن كين لاورسون ويلز لقطة للهي ليلي تصور من أعلى الكتف وهذه اللقطة من الناحية الفنية رائعة . ولكنها من ناحية القصة ليس لها معنى او مغزى . وفي نفس الفيلم توجد لقطة اصبحت مشهورة بسبب تكوينها الذكي . كوب به سم في المقدمة وفي الوسط تظهر امراة تموت من السم . وفي المؤخرة باب يدخل منه (كين) الذي كان سببا لمحاولتها الانتحار .

واللقطات المختلفة تضم من الناحية الفنية الاتي :

١ ـــ م . ع المنظر العام
Long Shot (L.S.)

٢ ـــ م . ع . م المنظر العام المتوسط
Medium Long Shot (MLS)

٣ ـــ م . م المنظر المتوسط
Medium Shot (M.S)

٤ ــ م • م • ق المنظر المتوسط القريب
Medium Close Shot (M.C.S)

٥ ــ م • ق المنظر القريب
Close Shot (C.S)

٦ ــ م • ك • م المنظر الكبير المتوسط
Semi Close up (S.C.U)

٧ ــ م • ك المنظر الكبير
Close up (C.U.)

كما يمكن تقسيم اللقطات المتحركة الى :

ا ــ الكاميرا تسير محاذية للموضوع Travelling

ب ــ الكاميرا تسير الى الامام او الى الخلف متقدمة من الموضوع او مبتعدة عنه (Truck in-out)

جـ ــ الكاميرا تستعرض الموضوع افقيا (PAN) وتكون ارجل الكاميرا ثابتة ولا يتحرك سوى الراس فقط

د ــ الكاميرا تستعرض الموضوع من اعلى الى اسفل او بالعكس (Tilt up-down)

ويمكن استعمال كل حركة على حده او الجمع بين حركتين او اكثر • وكل لقطة تبين

مجموعة مختلفة من العناصر التي تكشف عن المعلومات فالمنظر العام .L.S يستطيع ان يرينا مجموع العناصر بالكامل مثل الديكور الكامل بما فيه اناس وافعال • ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن ان يظهر التفاصيل •

ويستطيع المنظر العام المتوسط ان يقربنا اكثر من المنظر العام ولكنه في نفس الوقت يستطيع ان يرينا كل عناصر الديكور والاكسوار الثابت والمتحرك والممثلين واعمالهم •

والمنظر المتوسط .M. S لا يعرض الكل ولكنه يعرض جزءا منه فهو لا يظهر الا جزءا من الديكور ولا تظهر مجموعة من الناس بل فريقا منهم • وفي الوقت الذي تنتقل من تصوير الكل تكان الكاميرا تشير الى اجزاء معينة وكانها تقول ان هذا هام • وعلى ذلك فتجب ان تكون الاجزاء التي تسير اليها اللقطة هامة في الحقيقة والصورة العامة هي مجرد محاكاة للحقيقة • ولكن اختيار المعلومات يبدا من هذه المرحلة • وتستطيع أن تجمع عناصر مختلفة المعاني •

مثلا : جوكي وحصان ومقامر وفي المؤخرة يظهر الخط الذي ينتهي عنده الشوط • او مثلا

عسكري بوليس ولص وخزينة مكسورة .

وقدرة المنظر المتوسط القريب M.C.S. تتوسط بين المنظر المتوسط والمنظر القريب C.S. وهو يجمع عناصر مختلفة وفي نفس الوقت يميل الى اعطائنا تفاصيل هذه الاشياء .

اما المنظر القريب C.S. فيشير الى التفاصيل ويمكن ان تكون هذه التفاصيل جزء من الديكور كثقب في حائط نشأ من طلقة رصاص . او يكون جزء من شيء كاطار سيارة ينفجر او اكسسوار او خطاب او اصبع ممثل يدق بها في عصبية . وهناك ما هو اقرب من هذه اللقطة وهو المنظر الكبير المتوسط .

وتستعمل هذه اللقطة عندما تريد ان تعرض وجهين لشخصين وياتي بعد ذلك المنظر الكبير C.U. وفي المنظر الكبير ننقل تعبيرات الممثل الى المتفرجين الذين يجلسون في آخر صف . وهذا ما يجعل السينما اكثر الفنون ديمقراطية .

اما الغرض من لقطة البانوراما (والترافلينج) فهو متابعة انتقال اهتمامنا بدون انقطاع اي بدون تغيير من لقطة الى لقطة اخرى . وهذا يقصر استعمال البانوراما اما على الحالات التي ينتقل

بها اهتمامنا بحيث تستطيع الكاميرا ان تتابع هذا الانتقال .

وحين يكون الفصل الذي يظهر على وجه احد الممثلين قد اصبح اكثر اهمية من مجموع الناس أو من الديكور القائم خلفه ففي هذه الحالة يسمح للكاميرا بان تنتقل الى الامام حتى تنقل وجه الممثل مكبرا . ويمكن كذلك ان تعني لقطة الترافلنج ان الاهتمام ينتقل من موضوع محدد الى الديكور باكمله . وفي هذه الحالة يمكن للكاميرا ان تتجول بالعرض حتى تظهر الصورة والاكسسوار بمجموعه.

ويمكن للقطة الترافلنج كذلك ان تعنى ملازمة الاهتمام لشخص يتحرك او في هذه الحالة يمكن للكاميرا ان تتحول معه . وعلى اي الحالات فلابد ان تعتمد الكاميرا في حركتها على حوادث القصة وليس على مزاج المخرج .

ونفس المبادىء تنطبق على استعمال اللقطة البانورامية . ويجب ان لا تنتقل من موضوع الى آخر ما لم يوجد سبب لهذا الانتقال . وقد ترغب في الانتقال من مجموعة من الناس الى مجموعة اخرى فيعتقد المخرج انه من الضروري عرض الديكور بلقطة بانورامية ومن اجل ذلك يدع احد

الممثلين يعبر غرفة ويتابعه بالكاميرا وبذلك ... من عرض الديكور ولكن سير الممثل لابد ان يكون له معنى وهدف .

وقد يكون السير هاما في حد ذاته واحيانا تكون طريقة المشي نفسها هامة . والطريقة التي يمشي بها شارلز لوتن في رواية هنري الثامن تعبر عن الشخصية تعبيرا خاصا .

والخطر في استعمال اللقطة البانورامية او السائره هي انهما لقطتان بطيئتان اما الانتقال من لقطة الى اخرى فيكون اسرع . ولذلك يجب الا تستعمل هاتين اللقطتين الا حين يحدث انتقال في الاهتمام فعلا . ان لكل لقطة موضوع مستقل بذاته بينما القصة فيض مستمر . والميل الى تقسيم اللقطات هو ميل لتفكيك القصة . بينما نريد تحقيق تسلسل سلس . وهناك طرق مختلفة للربط بين اللقطات .

اولا يجب الا يكون الانتقال من لقطة الى لقطة اخرى انتقالا واسعا .

فاذا بدانا بالمنظر العام .L.S او صورنا شخصا يدخل غرفة فيجب الا تتبع هذه اللقطة بمنظر كبير .C.U فالانتقال بين اللقطتين كبير الى الحد الذي يعيق معه الترابط .

وبدلا من ذلك علينا ان نقترب بالكاميرا في لقطتين او ثلاث لقطات كالمنظر المتوسط والمنظر القريب .

ونفس المسالة اذا بدانا بالمنظر الكبير .C.U واردنا ان ننتهي بالمنظر العام .L.S ولهاتين الطريقتين تاثيران مختلفان فاذا بدانا بالمنظر العام ثم اقتربنا ببطء فاننا ننقل احساسا بالحركة المتزايدة وهو ما يتلاءم عادة مع تطورات اغلب المشاهد فهي تنمو تدريجيا نحو التوتر .

اما الطريقة العكسية فلها اثر مخالف لانها تنقلنا من التفصيل الى المحيط وهي تنقل لك الاحساس بالظروف التي يجرى فيها المشهد .

والحركة تعمل على الربط ربطا سلسا . اذ يصعب علينا ان نتحقق من اننا ننظر الى مشهدين مختلفين . فاذا كان الاول يظهر بداية الحركة والثاني يظهر استمرارها فالشخص الذي يبدا في الوقوف من جلسته على مقعد في لقطة واحدة ثم ينتهي من حركته في لقطة تالية يمثل ربطا رائعا وحتى اشعال سيجارة قد يربط بين لقطتين . وسبب ذلك هو اننا نتنبأ بما سيحدث مما يقود ادراكنا بسهولة نحو تمام الحركة نفسها . بل ان التنبوء يعمل

بقوة اكثر في الربط بين لقطتين اذا لم تكن هناك حركة ويكفى ان شخصا يتجه بنظره الى اتجاه معين فنتوقع ان شيئا حدث في هذا الاتجاه . وتتوقع ان ترينا اللقطة التالية ما حدث .

واخيرا هناك الصوت كرابط بين اللقطات فبينما الفيلم ينقسم الى عدة اقسام فان الصوت لا ينقطع . ولذلك نستطيع ان نجعل الانتقال من لقطة الى اخرى يعتمد على الصوت سواء عن طريق الحوار او المؤثرات الصوتية او الموسيقى وهي طريقة يلجا اليها كثير من المخرجين المتمكنين .

الفصل السادس

المشهد SCENE

المشهد هو اقرب الاقسام التي تاتي بعد حيز الفيلم كله . وطول المشهد لا يتحدد باية ضروريات مادية ولكنه يتحدد بالضروريات التي تمليها القصة. فقد يتكون المشهد من عدة لقطات او من لقطة واحدة او لقطتين .

والقصة نهر لا ينقطع من التطورات . ولكن مشاهد الفيلم تمثل بعض الحوادث في هذا النهر الدافق . والفيلم قصة تحكى فيها بعض المشاهد ولا تحكى بعضها الآخر . والجزء الذي تحكيه هو ما يظهر في المشاهد والجزء الذي تحذفه يحدث بين المشاهد .

ويمكن تعريف المشهد بانه جزء من القصة يحدث فيه حادث معين وكل حادث يحدث في مكان معين وفي زمن معين . وبالتالي فالمكان والزمان

عنصران في غاية الاهمية بالنسبة للفيلم . ولكن الكاتب الروائي لا يرتبط لا بالمكان ولا بالزمان انه يستطيع ان يتاخر وان يتقدم بجملة واحدة . فلكي يرسم خواطر شخصية من شخصياته يستطيع ان يتنقل بنا الى اماكن عدة دون ان يستقر على مشهد معين .

ولكن المسرح يرتبط ارتباطا وثيقا بفكرة المشهد . غير ان عدد مشاهده محدوده الى حد ان عنصرى الزمان والمكان لا يلعبان دورا كبيرا فاذا قلنا ان المسرحية الكلاسيكية تتكون من ثلاثة الى خمسة مشاهد فالقصة السينمائية تضم – في المتوسط – حوالي ستين مشهدا على الاقل .

وبذلك يلعب المكان والزمان دورا هاما في الفيلم لان تاثيرهما قد تضاعف بالنسبة للمسرح .

والمشهد في السينما لا يتحدد بما يحويه من حركة . ولا يتحدد بدخول الممثلين او خروجهم ولكن يتحدد بتغيير المكان او بانقضاء فاصل من الزمن . فاذا اقطعنا حفلة وانتقلنا الى رجل ينام في منزله فلابد ان نعتبر هذه اللقطة وحدها مشهدا بالرغم من ان شيئا كثيرا لم يحدث . والسبب اننا غيرنا المكان .

وكذلك اذا ما انهينا مشهدا في غرفة النوم

بالليل وتبعناها بمشهد لنفس غرفة النوم في الصباح فلابد ان نعتبر هذا مشهدا رغم ان المكان لم يتغير والسبب هو مرور فترة من الزمن بين اللقطتين .

اما بالنسبة للمكان فالفيلم يحوى ثلاثين مشهدا . ويحدث اما في اماكن مختلفة او يعود الى نفس الاماكن . ويمثل عدد المشاهد بثلاثين – الرقم المتوسط – لانه يقل او يزيد .

اما بالنسبة للزمان فلابد ان تدرس الفيلم من ناحيتين :

الزمان الذي يستغرقه المشهد والزمان الذي يقع بين المشهدين .

اما الزمان الذي يستغرقه المشهد فهو الزمان الحقيقي .

اما الزمان الذي يتخلل المشاهد فلا يمكن تحديده . ونظرا للمعنى الجديد الذي يتخذه الزمان والمكان في الفيلم فلابد ان نعرض لكل منهما على حده .

المكان PLACE

يرجع الدور العام الذي يلعبه المكان في الفيلم الى ان الكاميرا تستطيع ان تذهب الى اي ناحية في

العالم . ويمكنها ان ترينا مشهدا في افريقيا ثم تتبعه بمشهد آخر في آسيا . ويمكنها ان تعرض مشهدا في طائرة ومشهدا آخر تحت الارض في منجم . والمسرح محدود من هذه الناحية لا يمكنه ان ينتقل الى الاماكن التي تقع فيها الحوادث . ولكنه يحاول ان ينقل هذه الحوادث الى الاماكن الذي يمكن ان تعرض على خشبة المسرح . وعدد هذه الحوادث محدود نظرا للقيود الفنية ولصعوبة نقل المشاهد في المسرح . ونظرا لان المسرح لا يستطيع ان ينتقل الى الاماكن التي يظهر الناس فيها غالبا . فلا بد ان يلزم هؤلاء الناس على الظهور في عدد محدود من المناظر فيبدو دخولهم وخروجهم غالبا ، بل يبدو سير المسرحية بأسرها مصطنعا ولكن الفيلم حر وسير القصة فيه مرن ولكن سرعان ما يتوقف فرحنا حين نسأل هذا السؤال : الى اي الاماكن لابد ان تذهب بالكاميرا ؟ وكما يحدث عن اختيار اللقطات نقول علينا ان نذهب الى الاماكن التي يحدث فيها شيء هام . فنفس المبدا هو الذي ينطبق فعلينا ان نتتبع اهتمامنا وهو ينتقل وينتج من ذلك انه لابد ان نذهب الى كل الامكنة التي يحدث فيها شيء هام . اذ لا يمكننا ان نشير الى بعض الحوادث الهامة التي وقعت في مكان آخر دون ان نعرض الحوادث فعلا . وهذا فارق جوهري

بين السينما والمسرح . وغالبا ما يحدث حادث — كشجار بين عدد من الناس مثلا ولا يستلزم حدوثه مكانا معينا بالذات . ويواجه الكاتب في هذه الحالة مشكلة اختيار المكان المناسب لهذا الحادث . وحرية الانتقال الى اي مكان تستتبع السؤال عن اختيار المكان المناسب . وبعض المميزات ترتبط بكل مكان. وهذه المميزات تؤثر في الاحداث التي تحدث فيه . وبالتالي فان اختيار المكان الصحيح يعني ان هذه المميزات المكانية تضاف الى الحوادث نفسها . ولو اننا اخذنا اي مكان دون تحديد لكان معنى ذلك ان الحوادث لا علاقة لها بالمكان . بمعنى ان الحوادث تتناقض باختيار المكان ونجد في الافلام الرديئة تناقضا بين المكان وبين الحوادث التي تحدث فيه . اما الفيلم الجيد فهو الذي يختار المكان الصحيح لكي يشترك في تقييم القصة ذاتها .

ومميزات المكان هي :

(١) النوع — Type (مكتب مستشفى)
(٢) الحالة Kind (مزدحم . جديد . رخيص)
(٣) الغرض Purpose (معرض فني لعرض لوحات فنية . مصنع لصنع منتجات . سجن لسجن المجرمين) (٤) العلاقة بين المكان وبين شخص واحد او عدة اشخاص (أ — يريد شراء منزلا)

ب ـ ينتظر في مكتب خصمه . غرفة نوم البطلة .

(ه) الموقـــع Location

الموقع (مطعم في مصيف في مكان في صحراء . غرفة فندق في الاسكندرية) .

وكل واحدة من هذه المميزات يمكن ان تؤثر تاثيرا بعيدا على المشهد فنوع المكان يمكن ان يؤثر على الحركة فمثلا (سيدة حامل تضع مولودا داخل مصعد معطل) (بين السماء والارض) او مشهد غرامي في المقابر (لا وقت للحب) .

وحالة المكان يمكن ان تدل على شخصية اصحاب اثاث بلا ذوق يدل على محدثي نعمة او اغنياء حرب او كباريه رخيص معتم يكشف عن الانحلال .

اما الغرض من المكان فان اجتماعا تجاريا لابد ان يعقد في مكتب كما يجب ان يتم العمل في مصنع. ولكن هذا هو كل تاثير المكان على المتفرج فقد طال الظن بان اقحام مشاهد من الكباريهات يساعد على تسلية المتفرجين ولا شك ان الغرض من هذه الاماكن تسلية الزبائن ولكن ليس من الظن ان تستنتج من ذلك ان مشهدا في كباريه سيسلى متفرجي السينما.

ان وجود تناقض بين الغرض من المكان والحوادث التي تحدث فيه يثير التسلية غالبا .

[فـ]رض اننا امام مشهد غرامي في مصنع للطائرات فالغرض من المصنع هو انتاج الطائرات وغرض الشابين هو ان يتبادلا القبلات فيلم (المخربون) لالفريد هتشكوك .

او لنفرض ان شخصين يحاولان الحديث في صفقة تجارية وهما يقفان في نفق مترو مزدحم بالناس فالغرض من النفق هو توصيل الناس الى وجهاتهم وليس توفير جو خاص لاحد وهذا التناقض يمكن ان ينتهي ببعض حوادث مضحكة لان رجلى الاعمال سيصران على الا يزعجهما احد . بينما يتدخل المارة في مناقشتهما . او بقرة تظهر في مطبخ بدلا من ان تظهر في حظيرة . وقد تكشف العلاقة بين مكان وشخص عن زاوية مختلفة لمشهد من المشاهد مثلا : بوليس سري يحتسى كاسا في بار فاذا اعلمنا ان الذي يملك البار لص فان المشهد يكون له مغزى . وقد يكون للموقع اهمية ليس في حد ذاته بل في علاقته بموقع مكان آخر . فقد يكون المحب في القاهرة والمحبوبة في القاهرة وقد يعيشان في منزلين متجاورين فاذا انتقل الرجل من مكان الى آخر فان موقع المكانين ينبىء بالمسافة بينهما . وبالتالي يكشف عن الوقت الذي تتوقع ان يصل فيه . وقد يكون هذا هاما لانه قد يكون ساعة او

أسبوعا او شهرا . وما دمنا قد عرفنا هذ
عن المكان فعلينا ان نعرف كيف نطبقها على القصة .

لنختار مكانا للمشهد التالي . رجل يخبر والد فتاة انها هربت مع شخص يحتقره هذا الوالد. اذا لم نهتم باختيار مكان بالذات نختار مكان عمل الوالد . المكان هنا لا علاقة له بالمشهد وعلى ذلك سيعتمد المشهد كله على الحوار . اما الاختيار الصحيح للمكان فيكون الشارع في مواجهة بيت الاب . الرجل ينادي على الوالدين من النافذة ويخبره بان ابنته قد غادرت المنزل . وخلال هذا المشهد يظهر المنزل الذي هربت منه الفتاة كأنه شاهد صامت على الحادث . (عطيل الفصل الاول) وهذا مثل آخر . ام يقال لها ان طفلها قتل في حادث فاذا كان المشهد في غرفة استقبال فلابد ان تعبر الممثلة عن جميع الانفعالات التي تحسها الام حين تستقبل مثل هذا الخبر . ولكن اذا شاهدناها تهرول الى غرفة طفلها فان عبئا كبيرا سينتقل من الممثلة الى المكان . فكل ما تركه الطفل في غرفته يشير الى وجود الطفل وفي نفس الوقت الى غيابه بطريقة شديدة التأثير . بل ويمكن ان نعرض الام وقد ادارت ظهرها للكاميرا . ومع ذلك فان الجمهور سيحس بكل الاحساسات التى تعتصر قلب الام .

واختيار سوق الخضر والفاكهة مكان لفلم الفتوة بطولة فريد شوقي اختيار موفق ولا شك وتخصيص الثلاجة التي يحتفظ فيها بالفاكهه حتى لا تفسد اختيار موفق لمشهد الموت ، وبعد اختيار المكان الملائم للمشهد يجب ان تستغل المؤثرات التي توجد فيه ولابد من استغلالها استغلالا مؤثرا . فنحن نعلم انه توجد بمحطة بنزين عدة ادوات مثل آلة رفع السيارات وآلة ضغط الهواء واماكن للسيدات والرجال او تليفون عمومي كما نعلم ان بالمسرح ستائر واضواء وديكورا ومقاعد . وان صالة الفندق تحوي مكتبا للاستعلامات وكباين للتليفونات وعدة ابواب للخروج وعدة مصاعد فاذا احسنا اختيار المكان فلابد ان نستخدم هذه الاشياء الموجودة فيه استخداما ايجابيا في المشهد . وبهذه الطريقة نضرب عصفورين بحجر واحد لاننا نضيف مادة جديدة للمشهد ونخرج المكان اخراجا حيا اذا اضفنا اليه اشياء خاصة به تميزه ونفس هذا الاحساس الحي بالمكان يزيد من قيمة المشهد . ولقد قال جوته « الاحساس الحي بالظروف والقدرة على التعبير عنها هو ما يصنع الشاعر » واكبر استغلال للمكان في فيلم (لوبتش) (تكون او لا تكون) . ففي هذا الفيلم مشهدا يطارد فيه اعضاء حركة المقاومة عميلا للجستابو ويهرب العميل الى احد المسارح

الفارغة . ويختفي من البداية تحت الكراسي و... اضواء المسرح اليه فيحاول الهرب وراء الستار ومن الواضح ان الستار والمقاعد والاضواء لا توجد الا في المسرح ولو ان المشهد جرى في مكان آخر لكان على لوبتش ان يستغل اكسوارا آخر .

مشهد الحلاق المشهور في فيلم (الديكتاتور العظيم) لشارلي شابلن اختيار سليم للمكان واستغلال سليم لكل ما فيه . فالحلاق ضرورة لكل انسان ويتناقض مع الغرور والصلف الذي يسيطر على المستبدين . وقد اختار شارلي شابلن لمشهده هذا المكان واستغل امكان تدوير الكرسي بالقلاووظ لتسلية كراسي الحلاقين ورفعه الى اعلى ثم الى اسفل وبذلك استطاع ان يكسب قصته تأثيرا فلسفيا .

ومن الواضح ان التحقق من المكان والاحساس به يعتمد على استغلال العوامل التي ترتبط بالمكان اكثر من ان يكون الديكور نفسه واقعيا . ومع ذلك فواقعية الديكور ضرورية لان الكاميرا حطمت ما يسمى في المسرح (بالبديل الرمزي) ففي الزمن الماضي كان يكفي ان تعلق ستارا على المسرح ليمثل حائطا . وان تضع كرسيا ليمثل نافورة او (اريكة) لتمثل سريرا وكان على خيال المتفرج ان يحول كل

ذلك الى حقيقة . ولكننا نتوقع من السينما دائما الواقعية ولكن يجب الا نستنتج من ذلك ان الديكورات الدقيقة الصنع المبالغ في صنعها تشارك في خلق القيم الدرامية للفيلم على العكس انها تلفت النظر وتبعد الاهتمام عن القصة .

وهذه الديكورات لا تهمنا في ذاتها لان الحياة لا تدب فيها ان كل اهميتها في انها تصور نفسية الذين يعيشون فيها او يمثلون فيها وهناك اماكن تتميز بالجو واخرى لا جو لها .

وهناك فنانون كثيرون حاولوا خلق جو فنجحوا . بينما فشل آخرون . وقد نعثر احيانا على مكان فيه شيء نصنعه بالجو ولكن هذا الشيء بالذات يشبه المعجزة . ولا يمكن تحديده ولقد زرت اماكن عديدة فيها جو وفكرت فيها كثيرا ولكن يبدو ان وضع قاعدة للجو مسالة مستحيلة .

الزمان TIME

في الحديث عن المكان كانت امامنا مظاهر محسوسة وحقائق مادية ولكن امامنا الان عنصرا مجردا تماما لان الزمن شيء غير مرئي . والزمن كثيرا ما يفيد سرد القصة بالسينما او يضر بها ضررا بليغا . والفارق الاساسي بين المكان والزمان ان

المكان يبقى ولا يتغير تقريبا بينما الزمن لا يبقى كما هو حتى ولو لثانية واحدة . نغرنة النوم لا تتغير بعد يوم او اسبوع بينما يتقدم الوقت من دقيقة الى اخرى . والمكان يبقى عموماً بلا تغيير طوال القصة . ويمثل عاملا ثابتا متصلا بينما الزمن الذي يتقدم يمثل الحركة والتقدم الى الامام . ومن ناحية اخرى يمكن ان تكون عندنا اماكن مختلفة فالزمن لا يختلف في وقت معين بالنسبة لها جميعا . فان فترة ساعة لا تختلف باختلاف الاماكن . وكما كان الزمن هو نفسه في عدة اماكن مختلفة فانه يقوم بدور رائع في ربط الاماكن المتفرقة . وهذا معناه ان شيئا يحدث في وقت معين في مكان معين ، يمكن ان يرتبط بحادث يقع في نفس الوقت في مكان اخر ووسيلة الربط هي وحدة الزمان مثلا . زوج يشرب الخمر في حفلة في الوقت الذي تموت زوجته في حادثة . أو زوجة تناجي طيارا شابا بينما زوجها يقف على خشبة المسرح . وهو يقول جملة في مسرحية هاملت . (اكون او لا اكون) او زوجان في شهر العسل يناقشان فيما اعداه للمستقبل . وغواصه تقترب من السفينة التي يبحران عليها .

وفي هذه الحالات يحدث أثر خاص من وحدة الزمان مع اختلاف المكان . والزمن يتحرك دائما وحركته تمتد الى الامام . فالروائي يستطيع ان

يناقش بكل حرية الحوادث التي حدثت في الماضي والتي ستحدث في المستقبل . ولكن الشاهد في الفيلم تمثل بلا تغيير حركة الى الامام . فليس من المعقول ان المشهد الذي يتلو مشهدا اخر يكون قبله من ناحية الزمن . فاذا كان هذا الامر مقصودا كما يحدث عند استرجاع حوادث معينة (فلاش باك) فان زمن المشهد يحتاج الى عرض دقيق وحذر لان المشاهد المتتالية تدل اصلا على الزمن المتابع ولذلك لا يسمح للكاتب السينمائي ان يعرض المشاهد بشكل يخرج عن التتابع ولو كان في ذلك ما يخدم اداء القصة خدمة اكبر .

ان مجموع الوقت الذي تستغرقه القصة السينمائية ليس محدودا . فقد يكون ساعتين او عاما كاملا . ولكن يجب التحقق من ان كل ثانية تمر في المشهد تمثل ثانية في الزمن الحقيقي . فالمشهد الذي يستغرق خمس دقائق يمثل خمس دقائق لا اكثر ولا اقل . وبمعنى آخر نفس الفيلم الذي يعرض خلال ساعتين من العرض يعرض احداثا مرت في مائتي سنة ولا نرى سوى ساعتين من الاف الساعات التي تمر بها هذه الاعوام . اما بقية الوقت فانه ينقضي في الفترة التي تفصل بين المشاهد .

وحيث ان الوقت الذي يمر في المشهد لا يختلف عن الوقت المعتاد فانت تستطيع ان توجز فترة خمسة اعوام او عشرة اعوام في الثانية التي تمر بين تغيير مشهد واخر . وهذا يعني ان المشهد الذي يستمر مدة طويلة جدا سيبدا وبطيئا جدا لان « جريان الوقت الذي لا يتوقف سيبدو بطيئا اذا ما قورن بالفترات التي يمكن ان يغيرها خلال الفترة الزمنية بين المشاهد . ويمكن لكاتب السيناريو ان يقطع مشاهده بان يعرض مشهدا ثانيا يعترضه . ثم يعود بعد ذلك الى المشهد الاول من النقطة التي تركه فيها . وعليه ان يبدا منه من لحظة متقدمة بعد ذلك تمثل على الاقل الوقت الذي يكون قد انقضى في المشهد الثاني . ومع ذلك يمكن ان يكون هناك الوقت الذي انقضى اطول لان الوقت الذي انقضى بين المشهدين لا يكون محددا .

وهنا يجب ان ندرك ان طول الفاصل الزمني له اثره على القصة . واحد الاثار الهامة التي تنتج عن مضى الوقت هو النسيان فالنسيان يمسح جراحنا ويجعلنا نبتسم لما غضبنا منه في الماضي . فاذا سبنا احد ومرت ساعة فان غضبنا يكون حادا. ولكننا قد ننسى تماما ذلك الحادث اذا مر عام ، فاذا كان الفارق الذي يفصل بين مشهدين هو يوم واحد فلابد ان تكون احداث المشهد الذي مضى لاتزال حية

في اذهان المتفرجين ولا يكون كذلك في اذهان شخصيات القصة فالفارق الزمني يكون قد محا التاثير الوقتي للغضب او الحزن او الفرح . ولا يبقى عالقا بالذاكره سوى الانفعالات الرئيسية والمواقف الجذرية العميقة .

ان الفيلم الذي يطول فيه الفاصل الزمني بين مشاهده يصبح ملحمة بدلا من ان يكون فيلما دراميا ولا يمكن ان يكون دراميا الا احيانا في المشاهد المتقاربة التي تكون فيما بينها مجموعة واحدة لا تفصلها عن المجموعة الاخرى ذلك الفاصل الزمني الطويل .

وحين تحدثنا عن المكان تحدثنا عن الغرض من المكان ولكننا حين نتحدث عن الزمن سنتحدث عن استعماله المعتاد . فالساعات الاربع والعشرون التي يحتويها اليوم تنقسم الى اقسام تستعمل كالمعتاد بطريقة محدودة فالنهار يخصص اصلا للعمل . والمساء للراحة والتسلية والليل للنوم . وهذا الروتين عام يشمل الجنس البشري كله . ولهذا يصلح هذا الروتين اساسا رائعا للمؤثرات الدرامية . وخاصة اذا استخدم في اثارة التناقض مثلا رجلا ينام في سريره بالليل . هذا عمل عادي . ولكن اذا كان الرجل ينام في النهار فعمله يناقض

استخدام الوقت المعتاد وهذا قد يعنى ان الرجل اما ان يكون ماجنا يسهر الليالي او انه يعمل في وردية ليلية او انه اضطر الى الاستيقاظ في الليل لحادث ما . وفي كل هذه الحالات لابد ان هناك سبب يجعله ينام خلال النهار .

مثال آخر — رجل يريد ان يخطر آخر بخبر خطير . فاذا زاره في اثناء النهار خلال ساعات العمل فليس هناك ما يعبر عن خطورة الخبر . لان الوقت عادى لمثل هذه الاغراض .

فاذا اراد الكاتب الا يبين اهمية الرسالة فعليه ان يعتمد تماما على الحوار . ولكن الكاتب المدرب يستعمل الليل كوقت مناسب . فالليل للنوم وليس لنقل الاخبار . فاذا دخل الرجل الى منزل وايقظ رجلا اخر من نومه فلابد انه يحمل اخبارا هامة . والا ما كانت هناك ضرورة لازعاجه من نومه .

ولسنا نحتاج في هذه الحالة الى كلمة واحدة من الحوار لتبين خطورة الرسالة (عطيل الفصل الاول) « يا جو يوقظ برباباتسيو من النوم » .

والموظف الكتابي الذي يجلس في مكتبه اثناء النهار ليقوم بعمل عادى لكن نفس الموظف في نفس المكتب بالليل امر مختلف وغير عادي . فاما انه زور

في الحسابات او انه مثقل بالعمل . او انه يريد ان يسرق بعض المستندات .

مشهد الغيرة يمكن ان يقع في اى وقت . ولكن اذا كانت المراة الغيور قد سهرت طول الليل تنتظر زوجها الذى يعود من مغامرة لا يستطيع تبريرها فان اختيار هذا الوقت بالذات يزيد من توتر العراك .

والزمن يتقدم دائما . وكل شيء يتقدم ويتطور مربوط بالزمن وكل عمل يحتاج الى وقت. وكل تطور يحتاج الى قدر من الوقت . وكل شيء يتم يستلزم فترة زمنية . فخبز فطيرة او غلي ماء يحتاج الى وقت . ومقياس الوقت الذى استغرقه عمل ما يتوقف على نوع العمل . فبعض الاعمال تحتاج الى وقت طويل وبعضها يحتاج الى وقت اقصر . وهذا يعنى انك تستطيع التنبؤ بمقدار الوقت الذى تحتاجه اذا علمت بالعمل الذى بدا .

وهذا معناه ايضا انك تستطيع ان تقدر مقدار الوقت الذى مر اذا رايت العمل تاما وعلى ذلك فان تمام عمل يعنى مرور وقت معين دون حاجة الى كثير من الشرح . ولكننا اذا عرضنا فترة زمنية محدودة وعرضنا النية في عمل شيء معين وكان عرض الزمن منفصلا عن عرض النية . فاننا نكون

أمام صراع مثير . ولنفرض ان ضابطا كان عليه ان يقود جنوده الى مكان معين قبل ظهر اليوم التالي فان الزمن يكون قد تحدد بأربع وعشرين ساعة وقد يكون الوقت الذي يتطلبه هذا العمل هو في هذه الحالة السير الى ذلك المكان اطول من الفترة المحددة والصراع يقع اذن في هذا السؤال : هل يستطيع ان يصل قبل الظهر او لا يستطيع ؟ او خائن ينوى كشف بعض الاسرار الحربية في المساء.

وقلم المخابرات يريد ان يمنعه عن ذلك ولكن الوقت الذي يحتاجونه لتنفيذ عملهم يتناقض مع الزمن المحدد . ونفس الصراع يمكن ان ينبع من عمليتين متناقضتين وكل عمل منهما يحتاج الى بعض الوقت.

والعمل الذي يحتاج الى وقت اقصر هو الذي يتم قبل الاخر وكل فيلم من افلام الحركة يحتوي على هذه الاشكال . هل يصل البطل لانقاذ كل شيء ؟ مثال اخر مخرب يريد تدمير خزان وضع عليه المتفجرات واعدها للانفجار ولابد للبطل ان يتجه الى الخزان . فأي العملين يحتاج الى وقت اقصر ؟ ونفس المشكلة توجد عند ما يتجه قطار نحو جسر تحته متفجرات بينما يهرع حارس ينبه السائق . او جوكي متاخر يسرع نحو الاسطبل بينما تكون الخيول الاخرى قد استعدت للبدء في السباق وعلى ذلك فالوقت له تاثير قوي على القصة .

عرض المكان

كل مشهد يحدث في مكان معين وفي وقت معين . ومن هذا يمكن استنتاج قاعدة وهي ان المتفرجين لابد ان يعلموا مكان وزمان كل مشهد .

وحذف هذه المعلومات يؤدي الى اعاقة فهمنا للمشهد لانه ينقصنا معرفة عاملين هامين . كما ان ذلك سيحرمنا من المميزات التي تضيفها معرفة المكان والزمان الى المشهد . وعلى ذلك لعرض المكان والزمان مشكلة ضرورية بالنسبة للسينما .

والروائي يستطيع بكلمتين قصيرتين أن يدل على المكان الذي يقع فيه الحادث . مثلا : ذهب الى المتحف او نام في منزل صديق . وليس للمسرح طريقة مباشرة لعرض المكان والزمان . ولكن البرنامج الذي يوزع على المشاهدين يدلنا بالضبط اين ومتى يقع المشهد .

الفصل الاول ــ غرفة اكل في منزل الباشا ــ الفصل الثاني ــ بعد بضع ساعات ــ الفصل الثالث ــ محل تجميل وباستثناء العناوين التي تطبع على الفيلم Captions او التي قليلا ما تستخدم الآن . فان الفيلم تنقصه حتى هذه الطريقة البدائية واكثر من ذلك فان متوسط عدد المشاهد في اي فيلم يصل الى ثلاثين مشهدا في حين ان

المسرحية تحتوي على ثلاثة او خمسة مشـــاهد وهذا وحده يضاعف المشكلة .

من الواضح ان اي نوع من العرض يتطلب حيزا فاذا كان علينا ان نعرض مكان وزمان حوالي ثلاثين مشهدا . فان الحيز الذي نجده في الفيلم يبدو مضطربا امام عيوننا . ويبدو تصوير زمان ومكان هذه المشاهد العديدة راجع الى مجرد الضرورة الفنية التي تتطلبها السينما بغض النظر عما تحتاجه القصة نفسها ولا عجب ان عددا كبيرا من الكتاب يهملون عرض الزمان والمكان اما ليأسهم او لقلة درايتهم بمطلب السينما .

واغفال بيان الزمان والمكان من اخطر اخطاء الكتابة السينمائية بينما نجد على عكس ذلك ان كل افلام كبار المخرجين تعرض الزمان والمكان بطريقة دقيقة للغاية . وعلى ذلك علينا ان نبحث في طريقة العرض فالبيانات يمكن عرضها بطريقة سابقة على المشهد او في بداية المشهد او اثنائه . وكل هذه الطرق معقولة ما دمنا نعلم تأثير هذا التوقيت على المشهد وعلى الجمهور . ففي الطريقة الاولى نعرف مسبقا المكان الذي يحدث فيه مشهد يعرض فيما بعد . وحين نصل الى ذلك المشهد نكون قد تعرفنا على المكان . مثلا يقول شخص لاخر . دعنا نذهب

الى منزل فريد فالاعداد للمكان يكون له تأثير على المتفرجين وهو اثارة فضولهم او يتوقع المتفرجون ان يعرض عليهم المكان الذي اعدوا له . وهناك طرق عديدة لعرض المكان في بدايـــة المشهد وفي اغلب الحالات يسهل التعرف على الديكور وكل ما على المخرج هو ان يبين الديكور في المنظر العام L.S. في بداية المشهد . فاذا كان هناك اكســوار له طابع متميز فيمكن استخدامه لعرض المكان فقائمـــة الطعام يمكن ان تدل على مطعم وصورة عليها اهداء يمكن ان تدل على منزل صديق . وأدوات الجراحة يمكن ان تدل على مستشفى . ومثل هذه الدلالات يمكن ان تفيد لاسباب اقتصادية اذ يكفى بناء جزء من الديكور الذي يدور فيه المشهد . ويمكن عرض المكان بالحوار او الصوت او اعمال الشخص ويمكن ان تتعاون جميع هذه الوسائل في عرض المكان .

بل ويجب أن تتعاون لان الكاميرا لا تستطيع ان تركز الى ما لا نهايـة على ديكـور او اكســوار وهكذا . وهذا في غاية الاهمية لان فهمنا للمكـان لا يعتمد على فهم عنصر واحد . بل على فهم عدة عناصر في نفس الوقت . وبذلك فالمنظر (الديكور) يمكن ان يدل على نوع المكان مثلا ، غرفة استقبال فخمة ثم تصرفات الممثل فحين يقدم الممثل مشروبات

يدل على ان غرفة الاستقبال جزء من داره يمكن ان يضاف الحوار اذا كان ضروريا .

وليس ضروريا عرض جميع المعلومات من مكان واحد في وقت واحد او في اول البداية . واهم عنصر هو نوع المكان لانه يكشف نفس الوقت غرض المكان ويمكن بعد ذلك ان تضاف بقية المعلومات كلما كان ذلك مفيدا .

وهذا معناه اننا نستطيع ان نعطى عنصرا او عنصرين من خلال اعداد المكان . وبعد ذلك نضيف بعض العناصر الاخرى في بداية المشهد . ثم تتم التفاصيل اثناء المشهد . ولكن اهمال عرض المكان اهمالا تاما له اثر ضار . ومهما كانت الحركة مثيرة فان فهمنا لها يرتبك حين لا تعلم اين توجد . وسواء تحققنا من ذلك أم لم نتحقق فاننا نتساءل اين نحن ؟ وقد يسمح للكاتب ان يخفى هذه المعلومات عن المكان في البداية ولكن على شرط ان يكشفها وقد حوى فيلم Cavalcade تجربة ناجحة ففيه مشهد حب في سفينة . المحبان يقفان على السطح يضعان خطتهما للمستقبل . وفي نهاية المشهد يبتعدان فنرى طوق نجاه كتب عليه (تيتانيك) وهو اسم الباخرة الشهيرة التي غرقت اثناء الحرب العالمية الاولى . ولهذه الطريقة في

عرض المكان تاثير رائع . وخيال الكاتب وعبقريته جديران ليكشفا دائما عن طرق جديدة يعرض بهما المكان . ولكن قانون الفيلم يظل دائما . يجب ان يعرف المتفرجون مكان كل مشهد .

عرض الزمان

يكفى التعرف على المكان مرة واحدة لانه لا يتغير . فاذا وقعت عدة مشاهد في نفس المكان فيكفى التعرف عليه لاول مرة . وبعد ذلك يمكن التعرف عليه بسهولة . وهذا يعنى اننا كلما تقدم الفيلم بنا حتى نهايته لا نحتاج الى عرض المكان ما دام المكان نفسه يظهر مرات متواليه . وفائدة ذلك ان اهتمامنا يتركز على الحدث ولا نحتاج الى الانتباه الى المكان ولكن الامر يختلف بشان الزمن : فالزمن يتغير دائما ولابد من عرضه باستمرار . والحاجة الى عرض الوقت عرضا محددا بالضبط اقل شدة من الحاجة الى عرض المكان الا في حالة العودة بالاحداث الى الوراء نحن نعلم أن كل مشهد لاحق يحدث في وقت لاحق . وسؤالنا الوحيد هو : بعد اي وقت حدث هذا المشهد ؟ ويمكن الاجابة على هذا السؤال . بطريقتين مختلفتين . اما ان نعرض الوقت الذي يحدث فيه المشهد الاول ثم نعرض الوقت الذي يحدث فيه المشهد الثاني منفصلين

وبذلك نحدد الفاصل الزمني بين المشهدين واما ان نعرض الوقت الذي يحدث فيه المشهد الاول ثم الفاصل الزمني قبل عرض المشهد الثاني . وواضح ان هذه الطريقة تفرض الوقت الذي سيحدث فيه المشهد الثاني . وبهذه الطريقة نحصل على حلقة لا تنقطع من الوقت خلال كل مشاهد الرواية . ولهذا يجب العثور على نقطة نبدا منها . فلابد ان نعلم الوقت بالتحديد الذي يحدث فيه المشهد الاول بالذات

ويمكن ان تكشف الملابس والموضة والاكسوار عن العام الذي تحدث فيه الحوادث الاولى فاذا كان الفيلم تاريخيا فالملابس تدل على العصر . وغالبا ما تفيد الاشارة الى حادث يمثل علامة مميزة خلال مجرى الزمن . مثلا اختراع السيارة او ثورة ١٩٥٢

او الحرب العالمية وجميع المشاهد التالية ترتبط بالوقت الذي تحدد في البداية والوقت الذي تستغرقه القصة يتكون من مجموع الفواصل الزمنية التي تفصل بين المشاهد مضافا اليها الوقت الذي تمثله المشاهد نفسها والزمن شيء مجرد وغير منظور

ولذلك لا يمكن عرضه الا بما يعبر عنه تعبيرا عمليا. وما دامت اية حركة او اي تطور تستغرق قدرا من الزمن فانه يمكن تقديم الفترة الزمنية نتيجة حدث ما . او بتصوير نهاية تطور حادث من الاحداث . ويمكن تصوير ذلك بسهولة في الفيلم وبهذه الطريقة

يمكن تصوير الزمن ويمكننا ان نعتبر تحول النهار الى الليل والليل الى صباح تطورا .

ومن المعلومات العامة ان هذا التغيير يحتاج الى حوالي ١٢ ساعة ونفس القاعدة تنطبق على تغيير الفصول . فمشهد يحدث في الربيع ومشهد يحدث في الخريف يعني انقضاء نصف عام وقد يعني انقضاء عام ونصف .

ان تقدير الوقت يتم عادة بطريقة لا واعية ولكي نفهم الوقت الذي يستغرقه عمل من الاعمال فلابد ان نعلم القدر الذي يحتاجه هذا العمل .

مثلا : اذا قال رجل : سأذهب الى المنزل بعد كتابة هذا الخطاب فاننا نعلم انه لن يحتاج الى وقت كبير ليصل الى منزله لان كتابة الخطاب لا تستغرق وقتا طويلا . واذا قاد شخص سيارته من القاهرة الى الاسكندرية فجميع من في مصر يعلمون ان هذه الرحلة تستغرق ٣ ساعات تقريبا فاذا كان على هذا الشخص نفسه ان يركب طائرة فكلنا يعلم انه لابد ان يمضي نصف ساعة حتى يصل الى الاسكندرية وقد لا يكون هذا التقدير دقيقا ولكن تقديرنا على اي حال لن يقول لنا ان الرحلة سوف تستغرق ساعتين او شهرا . ولكن حين يقول موسيقار انني انتظر الوحي فاننا لا نستطيع تقدير الوقت الضروري لاننا لا نعرف الوقت الذي يحتاجه الموسيقار .

ولابد ان نعلم العلاقة بين الوقت وبين العمل كطريقة مرغوب فيها للعرض وكنتيجة غير مرغوب فيها . فاذا كنا نعلم ان رجلا يحتاج ليذهب الى عمله فاننا لا نستطيع ان ندعه يظهر قبل هذا الوقت حتى ولو احتاجت القصة لظهوره .

ولا نستطيع ان ندع احدا يطلب من طبيب الحضور وان يظهر الطبيب في نفس الوقت ولابد ان تمضي فترة من الوقت وان يصل الطبيب في المشهد التالي . وهذا هام خصوصا اذا كنا امام عملين مختلفين وكل عمل يعرض وقتا مختلفا . وتمثل مثل هذه الحقائق عقبات بالنسبة لتكوين القصة ويغلب اذا اهملت ان توصل الى نتائج سخيفه .

فاذا كنا نريد عرض الوقت في المشهد التالي بشكل مباشر وواضح بدلا من طريقة الفاصل الزمني بين المشهدين . فامامنا الحوار . وهي نفس طريقة عرض المكان . ويمكن ان يعد وقت هذا المشهد من قبل ، وفي بداية المشهد او ان يخفى حتى آخر المشهد .

نغم الفاصل الزمني :

في بعض الحالات يعطينا عمل او تطور يحدث بين مشهدين فكرة تقريبية عن الفاصل الزمني . ولكن في كثير من الحالات لا يوجد عمل او تطور

يحدث بين المشهدين . ولذلك نبحث عن الطرق والوسائل التي نعرض بها هذه الفواصل الزمنية التي لم تتحدد بعلاقة ما بما يحدث في المشاهد .

ووقت المشهد الاول ووقت المشهد الاخير يحددان كل الوقت الذي تستغرقه الرواية وقد يكون اربعا وعشرين ساعة او عدة سنوات . وفي خلال هذه الفترة تتوزع المشاهد الستون .

ويمكننا تشبيه الفاصل الزمني كله بخط معتدل .

✻ ————————————

وفي هذا الخط يمكن ان نرمز للمشاهد بـ م . وتمثل المسافة بين المشاهد الفترة الزمنية التي تقع بها . فاذا لم تكن منتظمة . فان احساسنا الجمالي يصاب كما يعسر علينا فهم المشاهد التي تتلو بعضها بفواصل غير منتظمة .

م مم م م مم م · ممم مم م مم م م ·· م

وهناك طرق مختلفة وهي نتيجة طبيعية للقصة وطولها . فاذا كان الوقت كله بضعة ايام فيمكن ان تتبع طريقة سابقة للفواصل الزمنية بين المشاهد . واذا كانت الفترة طويلة فيمكننا اضافة كتل متعددة من المشاهد تفصلها فواصل متساوية وفواصل متساوية تفصل بين المشاهد . او قد تبدا

مع الفواصل الكبيرة التي تتطور الى فواصل اصغر. بل يمكننا ان نستعمل طريقتين مختلفتين في نفس الرواية . ويلي بعض الايضاحات بالرسم .

م　　م　　م　　م　　م

مممم　　مممم　　مممم　　مممم　　مممم

م　　م　　م　　م　　م

مممم　　مممم　　مممم　　ممم　　مممم

م　　٢م　　م　　م　　م

واضـح ان هذه الامثلـة لا تستنفد جميـع الامكانيات ولكن يجب ادراك التاثير الذي يحـدثه الترتيب غير المتنقل من الناحية الجمالية .

وهناك نغم معين في غاية الضرورة لايقـاظ خيال المتفرج . فاذا تعود المتفرج على نغم معين . في الربع الاول من الفيلم فلابد انه سيتنبا بالفترة الزمنية التي تفصل بين المشاهد في بقية الفيلم . وسوف يتدرج فهمه بسهولة مع الفيلم وبذلك ينتهى حل اشكال الوقت .

اما اذا فشل المؤلف في تكوين هذا النغم فانه يواجه اشكالا خطيرا : اما ان يضيع مكانا كبيرا لعرض الوقت في كل مشهد وبذلك لا يخلو هذا

المكان لعرض شيء آخر او ان يهمل عرض الوقت وبذلك يقود المتفرجين الى التخبط .

فاذا نظرنا الى حياتنا وجدنـا ان الحوادث الهامة فيها حدثت بنغم زمني معـين . فالحوادث كالميلاد واول محاولات الكلام ودخول المدرسـة والتخرج والزواج والطفل الاول ، تقسم حياتنـا بشكل معين فاذا نظرنا الى الفواصل الزمنية التي تفصل بين هذه الحوادث وجدنا ان الحوادث فـي البداية اقصر ثم انها تنمو تدريجيا . واكبر الفواصل هي ما يحدث في النصف الثانـي من حياتنا الذي ينتهي بالموت كالحادث الاخير .

الفصل السابع

انتقــاء المعلومات

تعلمنا حتى الآن ، الوسائل التي يكشف بها الفيلم عن المعلومات ويمكننا الآن ان ننتقل لبحث وظيفة المعلومات . ومن الضروري ان نفهم ان القصة ليست الا سلسلة من المعلومات فالقصاص يحكي للمستمع ما يدور من حوادث وما يدور حول شخصيات .

والفيلم يختلف عن الرواية الطويلة . وعن المسرحية في طريقته التي ينقل بها معلوماته وعلى الرغم من انه يصعب استنتاج اي قواعد من الروايات نظرا لاختلاف انواعها ولكننا يمكن ان نقول باطمئنان ان الرواية تستطيع ان تعطى جميع معلومات الحكاية وهذا يعنى انه يمكن للرواية أن تحكى كل شيء عن الشخصيات وعن ماضيها وافكارها واعمالها . بل ان بعض الروايات تصور العصر الذي تعيش فيه تلك الشخصيات ، والجو والتاريخ والعادات .

ويكفى ان نذكر الصورة الضخمة التي رسمتها ثلاثية نجيب محفوظ بين القصرين والسكرية وقصر الشوق .

اما عن المسرح فيمكن ان نقول انه يعرض احداث المشهد كاملة ومؤلف المسرحيات لا يملك غير الحوار كطريقة لنقل المعلومات التي يريد نقلها الجمهور . ويمكنه ان يدع الممثلين يتكلمون عن الحوادث التي وقعت او الحوادث التي ستقع . ولكنه لا يستطيع ان يخفى الحوادث التي تحدث اثناء المشهد المعروض . ولكن المعلومات التي تنقلها السينما ليست معلومات كاملة ولا شاملة . انها بالذات معلومات مختارة .

وطبيعي ان الرواية والمسرحية كلاهما ينتخب الى حد ما قدرا من المعلومات . ولكن الانتخاب يلعب دورا اعظم في الكتابة السينمائية . وهذا يرجع الى الشكل الخاص لهذه الطريقة الجديدة في التعبير .

وقد رأينا ان الكاميرا تقتطع اجزاء من الكل وبذلك تنتخب معلومات معينة ، ورأينا ان السينما لا تعرض كل القصة بل تعرض بعض المشاهد اي تختار اجزاء من القصة . فالسينما تنتقى من تلك

الثروة الهائلة من الحقائق بضعة حقائق معينة وتحكى بعضها وتترك بعضها مفهوما بلا عرض اما وهذه هي الحال فعلينا اذن ان نتعلم كيف نختار .

ويجب اولا ان نعرف ان اختيار المعلومات حر بطريقة جزئية . وهو لا يتوقف على تقدير المؤلف بل تحدده ايضا مطالب القصة . وعلى ذلك يجب ان يقدم المؤلف عناصر لتمكن الجمهور من فهم القصة فهما كاملا . وعليه الا يترك اي عنصر ضروري غامضا او غير مؤكد .

ولقد قال ارسطو :

« طالما كانت الحبكة ممتدة طوال القصة فان القصة تطول، ويكون جمالها على حساب جاذبيتها» .

ومن البديهي ان المؤلف لو اراد ان يضاعف جاذبية قصته فان عليه ان يزيد من حكايته وان يحكي مزيدا من الاحداث عن مزيد من الاشخاص ومع ذلك فالفيلم يمكنه من ذلك لانه لا يتطلب المعلومات كاملة ويستطيع باختيار ذكي ان يحكى قصة معقدة بنفس كمية المعلومات التي يستخدمها في قصة فارغة وهي المعلومات التي لا ينجح في انتقائها .

ولكي يختار المؤلف المعلومات الصحيحة عليه ان يعلم كل المعلومات التي تتصل بالاحداث والتطورات

وعلى الرغم من ان القصة ـ في شكلها النهائي ـ لا تقول كل شيء ، فقد يتصورها المؤلف جزئيا . ولو فعل ذلك لاختار المعلومات الخاطئة . وكان اختياره خاطئا .

وما دام الكاتب لا يستطيع ان يعطى كل المعلومات المتصلة بالقصة فعليه ان يختار المعلومات الهامة ولا توجد ثمة قاعدة عامة لتحديد ما هو مهم . ان « المهم » يختلف من قصة لاخرى . واذا كانت القصة حول زوج يهجر زوجته فقد لا يكون من المهم ان نعرف انه يحب لعب التنيس ومن المهم ان نعلم انه لا يريد ان يعطيها اي مبلغ من المال لاعالتها . ومع ذلك فقد يتوقف تصوير الشخصية في قصة اخرى . على وصف لاعب التنس . واذا كان احدهم يطلب العمل في مصنع للطائرات فان عليه ان يكتب استمارة خاصة تختلف عن الاستمارة التي يكتبها لو اراد ان يفتح حسابا جديدا في مصرف . وذلك لان المصنع والمصرف يهتمان بحقائق مختلفة . وعلى ذلك فالعناصر المختلفة مهمة للقصص المختلفة . واحسن طريقة هي ان تسأل :

ما هو الضروري ؟

والكاتب المجيد يستطيع ان يلخص المعلومات كلها الى ما هو مهم ويستطيع ان يحكى قصته في حيز اصغر من الحيز الذي يحكى فيه الكاتب العاجز

عن انتقاء المعلومات الضرورية وما دام حيز الفيلم محدود ، فان الكاتب الذي يعرف كيف يختار المعلومات الضرورية يستطيع ان يحكى اكثر عن التطورات والاحداث ، من الكاتب الذي تضطرب في راسه المادة القصصية المحملة بخير المعلومات المهمة.

وقد يعطى الكاتب « لحادث واحد معلومات قليلة او القدر الصحيح من المعلومات او معلومات ازيد . وسنرى ان القدر الصحيح من المعلومات ليس حتما هو القدر الضروري ليجعل المشهد مفهوما » .

وحتى نستغل قيمة الموقف لا يكفي ان نجعل الموقف مفهوما ، ولكن يجب ان يكون مؤثرا وممتعا ايضا . وفي حين لابد من معالجة وسائل التعبير باكثر الطرق اقتصادا ، فلابد ان تكون كمية المعلومات معتدلة وليست موزعة .

ولنفترض ان امامنا مشهدا يترك فيه الزوج زوجته ليحصل على الطلاق فيقول لها انه سيذهب لمحاميه . ويخرج من الغرفة . وعلى الرغم من ان دلالة المشهد واضحة مما قد يجعل المؤلف يؤمن بانه اعطى المعلومات الكافية فالمشهد ـ في هذه الحالة ليس مثيرا اذ يحوى على معلومات قليلة .

ولكن لنفترض ان القصة تمدنا بمعلومات اكثر تخص هذا المشهد كان تكون قد عرفنا من قبل ان الزوجة تحب زوجها حبا شديدا . هنا يكتسب المشهد قوة . واذا كنا قد عرفنا ان الزوج يترك زوجته بسبب امراة اخرى فاننا ندخل احساس الغيرة . واذا علمنا ان الزوج يترك زوجته دون اي مال لاعالتها فاننا نحس بالغضب . واذا كنا نعلم انها ستلد طفلا فسنشفق عليها . واذا كنا نعلم انها قد تزوجته ضد رغبة ابويها وانها تركت الثراء والطمأنينة لتكون معه فاننا نحس بالاسف لحالتها.

ففي الحالة الاولى حيث لا توجد معلومات اضافية لا يؤثر المشهد فينا . ولكنه في الحالة الثانية يثير فينا الانفعالات . وان كان يمكن ان يمثل المشهد في كلتا الحالتين بطريقة واحدة وقد تستعمل نفس الكلمات ونفس الحركة ونفس الممثلين . وقد يكون المشهد مفهوما دون ان تضاف اليه اية معلومات اخرى . ولكن المتفرج الذي يرى المشهد ولديه معلومات سابقة سيتاثر اكثر من المتفرج الذي يكون ذهنه خاليا من اي معلومات سابقة .

ولننظر الى مثال آخر ـ مشهد صامت واضح في حد ذاته . رجل يفقد الف جنيه في ملهى للمقامرة ثم ماذا . لا يوجد شيء خاص يؤثر في هذا المشهد . فاذا كان الرجل مليونيرا فانه يستطيع تحمل هذه

الخـــارة ولكن اذا علمنا ان الرجل فقير وانه فقد آخر درهم يملكه فالدراما تبدأ . واذا علمنا ان الرجل كان سيدفع النقود اجرة عملية جراحية لانقاذ امه المريضة فالمأساة تتضخم من المشهد رغم اننا لم نسمع كلمة واحدة .

ان ضياع الف جنيه لا يجعل المشهد مثيرا ولكن المثير هو المعلومات التي يتضمنها هذا الحدث . وليس حتما دائما ان تكون المعلومات كثيرة ؛ حتى يتغير تاثير المشهد ويزداد . ان كلمة واحدة مثل « فقط » قد يكون لها تاثير درامي كبير .

مثلا ـ فتاة صغيرة تدهمها سيارة الاصدقاء يحملون الخبر الى امها . فاذا قيل ان المصابة هي ابنتها فاننا نحس بالاسف العميق لكننا اذا علمنا ان الفتاة هي وحيدتها فالتاثير يكون مفجعا .

ومن هنا يمكن أن نستنتج ان القصة التي تكشف عن معلومات قليلة للغاية لا يمكن ان تكون مثيرة ولا مؤثرة ولا درامية . ولكن المعلومات الكثيرة جدا تحدث اثرا سيئا كذلك . فمن ناحية ؛ نجد ان كثرة المعلومات عن حادثة واحدة تحجب المعلومات الكائنة التي تتصل بحوادث اخرى ؛ كما تحيط بالمعلومات الكثيرة جدا معلومات غير ضرورية لفهم

المشهد او لتقديره . وتحجب هذه المعلومات الزائدة الاثر الدرامي للفيلم .

وحين نعثر على القدر المناسب من المعلومات فاننا نستطيع ان نتقدم بعد ذلك الى السؤال التالي:
في اي وقت يجب اعطاء المعلومات في القصة ؟

اننا لا نعلم شيئا في بداية الفيلم . وخلال القصة تتجمع المعلومات حتى نصل الى النهاية فنعلم كل شيء . فاذا فشل الكاتب في اعطائنا هذه المعلومات عن العناصر الهامة واذا تركنا لا نعرف شيئا عن بعض التطورات فيكون قد فشل في اعطائنا قصة كاملة ويمكن ان تتراكم المعلومات لاننا نقبل كل عنصر من عناصر القصة وكانه ثابت حتى تاتي المعلومات الجديدة فتفقد المعلومات كل ما لها من قوة وهذا الاستمرار في اعطاء المعلومات له أثران : لأن دور المعلومات في البداية يكون اكبر من دورها في النهاية . فما دمنا نبدأ من لا شيء فاننا نعطى كل المعلومات الممكنة في البداية وذلك لان المتفرج لا يمكن ان يحس باي احساس ما لم تتراكم لديه ثروة من المعلومات وبذلك يخصص الجزء الاول من القصة لعرض الحقائق التي تمهد للمواقف الدرامية التالية وليس من السهل تقديم كل المعلومات الاولية دون ان يصيب البطء قصتنا او يصيبها الملل . والنجاح في هذه المشكلة دليل على مهارة الكاتب .

ولحسن حظ عدد كبير من الكتاب غير المجيدين ، فالجماهير تبدأ في المشاهدة وهي حسنة النية مما يجعلها لا تحس دائما بفتور الفصول الاولى . ويمكن وصف الاثر الثاني لاستمرار المعلومات بالطريقة الاتية : على الرغم من اننا قد لا نحتاج الى معلومات معينة الا في مرحلة لاحقة من القصة الا انه يمكن اعطاء هذه المعلومات قبل ذلك . طالما امكن أن يدوم تاثيرها حتى اللحظة الاخيرة التي نحتاج فيها الى تلك المعلومات . وهذا ما يسمى باللغة الحرفية (بذر المعلومات) . وميزة هذه الطريقة هي ان المعلومات تبذر في المكان الملائم ثم تجنى ثمارها في مرحلة لاحقة .

مثلا : اذ نقرر ان رجلا يصبح شريرا اذا سكر . ورأينا ان رجلا آخر قد اسكره . فسنعلم اي خطر يهدد هذا الرجل . وبذلك نجنى ثمرة ما سبق أن بذرناه من معلومات .

والكاتب يبذر في بداية القصة المعلومات التي تفيده فيما بعد . ومع هذا فانه لن يحاول في المرحلة التالية ان يضيف عناصر جديدة بل سيستعمل تلك العناصر التي سبق أن قدمها .

وقد يقرر الكاتب احيانا اعطاء المعلومات في الوقت المناسب التي يحتاج اليها بالذات . ويمكن

تسمية ذلك بالكشف عن المعلومات . وقد تؤدي المعلومات حول عنصر من العناصر المرتبطة ارتباطا وثيقا بعامل آخر الى خلق اثر قوى وخاصة اذا كان هذان العنصران يتناقضان معا في موقفهما .

فمثلا : نعلم قبل ان يتزوج الرجل بانه فقد وظيفته وماله (فلم العزيمة) . وينتج تاثير الكشف من هذه المعلومات بالتوقيت الصحيح . ولو ان هذه المعلومات بذرت من قبل لفقدت اثرها القوي .

فاذا فشل الكاتب في بذر المعلومات او فشل في الكشف عنها عند الحاجة اليها ، فانه يكون قد حجب المعلومات . ويجب ان لانخلط بين هذه الحالة وبين فشله في اعطاء المعلومات لان هذا الخطا الثالث لا مبرر له ولا هدف . ان هذا الخطا ينتج من عدم قدرتنا على فهم حادث ، او من اننا نحرم من التقدير او من الانفعالات . لان معلوماتنا عن الحقائق لا تكفى .

واخفاء المعلومات يثير بلا شك فضول المتفرج، والفضول معناه الرغبة في المعرفة . وبذلك يمكن للكاتب ان يثير اهتمام المتفرج بأن يثير فضوله . ولكن عليه ، في نفس الوقت ، ان يتخذ حيطته حتى

لا يجعل الامر غير مفهوم على الاطلاق . وبذلك يحرم المتفرج من كثير من الانفعالات والاحاسيس .

لقد كنا حتى الآن نفترض ان كل المعلومات صادقة . ولكن القصة يمكن ان تعطينا معلومات مضللة ايضا . والاصل في المتفرج ان يصدق كل ما يقال له . ولذلك يمكن ان يؤدي به ذلك الى التصديق باشياء خاطئة . فقد يظن مثلا ان شخصا معينا هو القاتل . بينما هو بريء كذلك قد يعتقد ان محتالا شخصية لها مكانتها الاجتماعية . ومع ذلك فمن الضروري أن تصحح المعلومات الخاطئة في النهاية ومهما كان هذا متاخرا فاذا اختار الكاتب احسن لحظة ليكشف الحقيقة ، استطاع ان يحصل على اقوى التاثيرات (هل تذكر فيلم ربيكا) لقد ظل الجمهور يعتقد طيلة الوقت ان الرجل يحب زوجته المتوفاه رغم انه كان في الحقيقة يكرهها .

ولو راجعنا هذا الفصل لوجدنا ان اختيار المعلومات يجعل القصة اكثر اثارة . بل قد تصبح القصة قوية واكثر اثرا لانها لا تعطي كل المعلومات. ولان المعلومات قد تعطى في انسب الاوقات فان الدهشة قد تصدم المتفرج . ولان المعلومات يمكن

ان تخفى فان المتفرج يثيره الفضول . ولان كشف المعلومات يتم في الوقت المناسب فان تاثيرا جديدا يحدث وهذا التاثير يتصل بمجرى الحوادث العادي ولكن بطريقة حكاية القصة . وبذلك يمكن ان تصبح القصة اكثر اثارة للجمهور من اثارتها للكاتب الذي يعرف كل المعلومات في كل الاوقات .

الفصل الثامن

تقسيم المعلومات

لم يستنفد الفصل السابق كل وظائف المعلومات .

وحتى الآن لم ندرس الا المعلومات التي لابد من اعطائها للمتفرج . ولكن علينا ان نتحقق من ان هناك عدة ممثلين في القصة وان كل ممثل قد يختلف في معلوماته عن الاحداث عن الممثل الاخر كما ان معلوماتهم قد تختلف عن معلومات المتفرجين .

وتقسيم المعلومات هذا معقد جدا ولكن لابد من فهمه ولنفترض ان (أ) قتل وان (ج) كان حاضرا اثناء القتل . ولذلك فهو يعلم ما يعلمه (أ) ولكن (ب) ، (هـ) لا يعلمان شيئا وقد يرى المتفرجون الحادث فيعلمون ما يعلمه (أ و جـ) وقد لا يرى المتفرجون الحادث ولا يسمعون عنه ويكونون مثل ب و هـ .

وهذا التفريق في المعرفة يضاعف الحاجة الى المعلومات ويضاعف تاثيرها ايضا . وقد تكون لدى (جـ) المعلومات الصحيحة بينما لا يعلم (هـ) كل المعلومات وقد تكون عند (جـ) اخبار خاطئة وقد يكون عند الجمهور وعند (ب) الخبر اليقين . وعند (هـ) اخبار خاطئة . وقد تنقص كل المعلومات بينما عند (و) الخبر الصحيح . وقد يعلم الجمهور اخبارا خاطئة بينما يعلم الممثلون الحقيقة وهناك فروض اكثر ولكل فرض تاثير معين على القصة .

فاذا افترضنا ان (د) مخبر سري وانه الوحيد الذي يعرف القاتل . ولا يعلم احد من الممثلين او المتفرجين شيئا . واذا افترضنا ان القاتل يعد مؤامرة لقتل المخبر . ولما كان الجمهور يعلم بما يحاك للمخبر ويراه يسير نحو حتفه فانه بلا شك سيحاول تحذيره ويهب من اجل ذلك ولكن قد يحدث ان الجمهور او المخبر لا يعلم اي شيء عن المصيدة فيؤخذ والجمهور على غره .

والفرق بين حبس المعلومات عن الممثل وحبسها عن المتفرجين يظهر كالاتي :

مالم يبدا الممثل في معرفة اي شيء عن حقيقة سابقة فلن يستطيع ان يبدا في اي عمل يتصل بهذه الحقيقة . فالحركة تتوقف حتى يعلم الممثل

ولكن الحركة قد تتصل وقد تتطور حتى ولو لم يكن الجمهور على علم بالحقيقة وفي هذه الحالة يثور فضول الجمهور لمعرفة الخبر .

وقد نرى لصا يسرق سيارة ولا يمكن لاحد الممثلين ما دام لم يكن موجودا اثناء الحادث ان يطارد هذا اللص هذا ما لم يعلم الممثل بالسرقة فاذا لم نستطع ان ننقل هذه المعلومات الى الممثل لم يتصرف كانه يعرفها فان الجمهور سوف يتساءل .

كيف له ان يعلم ؟

ويمكن استغلال ذلك في اتجاه اخر . حين يفترض الجمهور ان ممثلا معينا لا يعلم شيئا ويتصرف كما لو كان لا يعلم شيئا . وفجاة يكشف انه كان يعلم طيلة الوقت .

مثلا — روبرت كمنجز في رواية المخربون لالفريد هيتشكوك يشك في انه هو المخرب ويهرب عند موسيقي اعمى نستقبله احسن استقبال .

وهنا نحسب ان الرجل الاعمى لم ير القيد الذي يقيد معصم روبرت كمنجز وفجاة يكشف الاعمى انه سمع منذ البداية صرير القيد وانه كان يعلم طيلة الوقت ان ضيفه طريد العدالة .

وقد يعلم ممثل معلومات لا يعلمها الجمهور وقد يعلم المتفرج ما لا يعلمه الممثل وقد يعلم الجمهور والمتفرج معا نفس الشيء . وهذه الاحتمالات الثلاث تقسم طريقة كشف المعلومات الى ثلاث طرق .

اولا تعطى المعلومات للممثل والمتفرجين في اللحظة الاخيرة وقد يرون حادثا معينا . وبذلك يعلمان نفس المعلومات .

ثانيا — يعطى عنصر معين من القصة لاحد الممثلين وفي نفس الوقت للمتفرجين .

ثالثا — تتجمع لدى الجمهور معلومات لايدرى عنها الممثل شيئا وبذلك يكون كشف هذه المعلومات للمتفرجين ضروريا . وعيب هذه الطريقة وخطرها ان الجمهور يفقد صبره لانه لابد من حكاية المعلومات التي يعرفها الجمهور على الممثل . والحالة الوحيدة التي يكون فيها كشف المعلومات بهذه الطريقة مثيرا حين تكون لرد الفعل عند الممثل اهمية خاصة .
وحتى يتغلب الكاتب على الملل الذي يثيره تكرار المعلومات فعليه ان ينقل هذه المعلومات الى الممثل بطريقة غير مباشرة وغالبا ما يفترض الكاتب ان نقل المعلومات قد تم خلال الفاصل الزمني بين المشهدين.

وهناك صعوبات عديدة في الحالة الاولى التي تكون فيها عند الممثل معلومات ليست عند الجمهور فكيف يجد المؤلف الطريقة للادلاء للمتفرجين بمعلومات يعلمها الممثلون من قبل ؟ هنا يتعذر على الممثلين ان يقولوا هذه المعلومات مرة اخرى حتى يشركوا الجمهور فيها . واحيانا يجد المؤلف ممثلا يمكن ان تقال له هذه المعلومات واحيانا اخرى يضمن الحوار او الحركة تلك المعلومات ولكن هذه الطريقة تحتاج الى جهد كبير غالبا .

وآخر نتائج تقييم المعلومات هو خلق سوء التفاهم مما يصبح له اثر كوميدى خاص وهذا سوء التفاهم في الكوميديا المرتجلة القديمة فمثلا يظن ممثل ان ممثلا اخر هو شقيق المراة بينما هو زوجها او قد يعتقد مجنى عليه انه يتحدث الى بوليس سري بينما هو يتحدث الى زعيم عصابة ومسرحية شكسبير Comedy of Errors (كوميديا الاخطاء) ليست الا سلسلة من حلقات سوء التفاهم . الذي ينتج من تقسيم الحقيقة فاذا اشترك الجمهور في الخطا فان الاثر المضحك لا ينتج الا عندما تنكشف الحقيقة ولكن اذا كان الجمهور يعلم الحقيقة بينما يتخبط الممثل في سوء التفاهم فان الجمهور يتمتع بالموقف .

والتاثيرات الكوميدية تحدث غالبا من سوء التفاهم فقد نعتقد ان ممثلا يتحدث عن زوجته بينما يتحدث في الحقيقة عن حصانه واغلب الضحكات التي تثيرها الفكاهات الدارجة التي يمثلها عادل أمام واسماعيل ياسين من قبله تنتج من سوء التفاهم الذي يحدث من تقسيم المعلومات .

وتقسيم المعلومات يتطلب اهتمام المؤلف اهتماما شديدا . لانه لو عالجها معالجة صحيحة اكسبنا مؤثرات جديدة كما يكسب القصة تاثيرا اكبر مما يكون عليه اثرها الحقيقي .

الفصل التاسع

الشــكل الجديد

بعد ان بحثنـا في الميزات المادية للشـــكل السـينمائي ، وشرحنا فكرة الحيز وفكرة الصورة والصوت ووسـائل التعبير والتكبير والتكويــــن والمشـهد باركانه المكانية والزمانية والفاصل الزمني واختيار المعلومات وتقسيمها .

ومجرد تعداد هذه العناصر يكفى لكي يثبت ان السـينما شـكل جديد واصـيل لحكاية القصـــة يختلف عن الاشـكال الاخرى كاختلاف الاوبرا عــن القصة القصيرة او المسرحية عن القصة الطويلـــة (وبذلك يجب ان نتوقف عن الظن ان هذا الشكل الجديد ليس سوى تحوير طفيف عن الطرق الاخرى التي تحكى بها القصة) .

وبدلا من ان نحمل هذا الشكل الجديد بالاخطاء والقواعد التي تتصـل بالفنون الاخرى لابد ان نعترف له بحياة وشكل مستقلين ولكي نوضح هذه النقطة اكثر قد يكون من الافضل ان نقارن بين الميزات المادية لكل شكل من الاشكال الثلاثة لحكاية القصة.

وكثيرا ما تحدث مبالغة في تصوير التشابه او الاختلاف بين هذه الاشكال الفنية . وهناك عـدد قليل من الكتاب ممن يعرفون كل فن من هـــذه الفنون معرفة اكيدة ، وتفضيل مؤلف لشكل من الاشـكال الفنية لا ينتج حتما من انه اكثر خبرة فيه. ان هذا التفضيل يرجع ايضا الى مزاجه الذي قـد يفضل شكلا معينا والقائمة التي تاتي فيما بعـد تعنى فقط بالميزات المادية لكل من الرواية والمسرحية والفيلم وعلينا الا ننسى ان خلافات هذه الاشكال تؤثر تاثيرا حيويا على البناء الدرامي لكل فن من هذه الفنون .

	الرواية	المسرحية	الفيلم
الطول	لا حد له من مجلد الى ١٠ مجلدات	١٢٠ ــ ١٥٠ دقيقة	٩٠ ــ ١٢٠ دقيقة
تقديم الحوادث	تحكى	تمثل	تمثل
عدد المشاهد	لا حد له	محدد من ٣ ١٠ تقريبا	من ٦٠ الى ٩٠ مشهد تقريبا
عدد الشخصيات	لا يحصى	محدد	محدد نسبيا
استخدام الوقت	حر	حر	حر
تقدم الوقت	حر في التقدم او الرجوع الى المستقبل او الماضي	الى الامام والى الخلف	الى الامام والى الخلف
الفواصل الزمنية	ليس ضروريا	ليس ضروريا	ضروري
اختيار المكان	حر	محدود	حر

	الرواية	المسرحية	الفيلم
استخدام الحوار	حر	كامل	محدود
افكار الشخصيات	موصوفة	مكتومة	مكتومة
افكار المؤلف	موصوفة	لا توجد	لا توجد
الروابط بين المشاهد	موصوفة	ليس ضروريا	لا توجد
غرض الزمان والمكان	موصوفة	بالبرنامج الذي يوزع مع المسرحية	ليس بالطريقة المباشرة الا في العناوين
عرض البواعث	موصوفة سيكلوجيا	من خلال الاحداث	من خلال الاحداث
التكبير	لا يوجد	لا يوجد	مهم
وقت الجمهور	غير محدود	جلسة واحدة	جلسة واحدة
اعادة القراءة	ممكنة	مستحيلة	مستحيلة

ملحوظة (اصبحت الاعادة الان ممكنه باختراع الفيديو كاسيت) .

ولو اننا نظرنا في هذا الجدول لاتضح لنا ان الشكل في الرواية ليس محتما ، مما يعطي المؤلف حرية اكثر بينما المسرح محدود يقيد المؤلف بشكل ضيق بينما الفيلم هو ابن الرواية والمسرح معا لانه يجمع بين صفات من هنا وصفات من هناك وله صفات جديدة اخرى .

فالفيلم يشبه الرواية في حرية الزمان والمكان ويشبه المسرح في طوله المحدد وتقديم الاحداث وانعدام عرض افكار الشخصيات وافكار المؤلف وانعدام الجمل الوصفية او الاعتراضية او الرابطة. ولا بد أن يفهم الجمهور الفيلم كما يفهم المسرحية في جلسة واحدة .

اما الصفات الجديدة فهي منابع المعلومات التي تختلف في الفيلم عنها في المسرحية او الرواية فمشاهد الفيلم اكثر من مشاعد المسرحية ولكنها اقل من مشاهد الرواية .

وتختلف كذلك في انتقاء المعلومات وطريقة التكبير واستخدام الفواصل الزمنية .

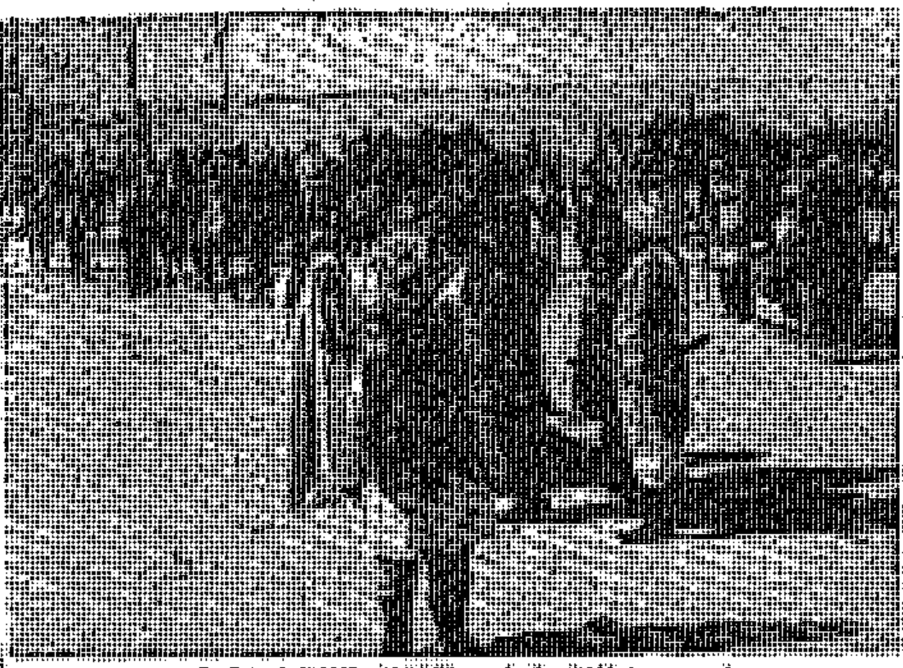
والفيلم بغض النظر عن بعض الصفات المشتركة له شكل جديد مستقل عن الرواية والمسرح وليس هذا تعريف ولكن مجرد توضيح . فالفيلم هو المسرح الذي يمكن ان ينتقل الى اي مكان يختاره

المؤلف . وهذا يعني ان الفيلم يمكن تصوره رغم انه قد يكون ملحمة .

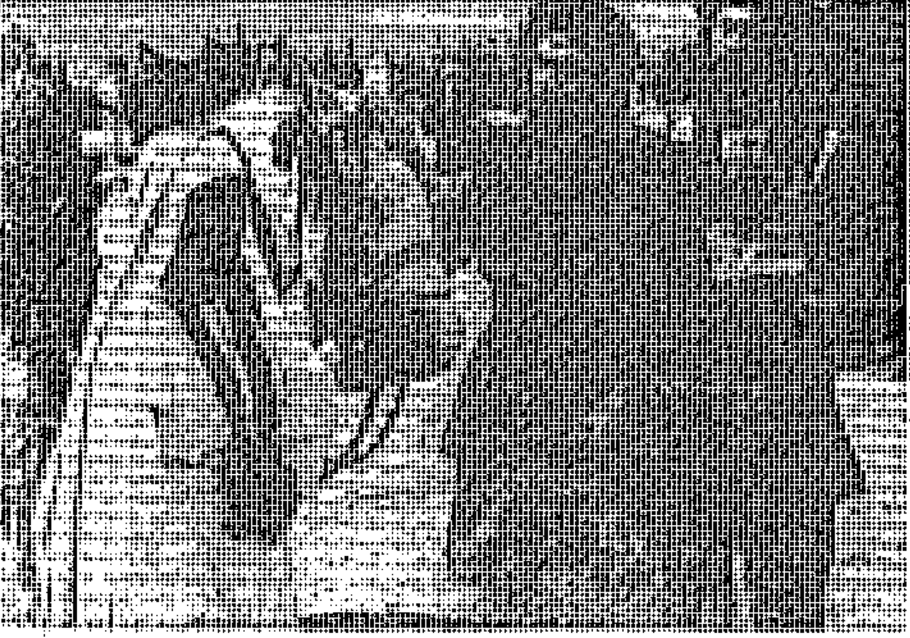
وعلى المؤلف الذي يبتدىء التاليف الا يظن انه يعالج شكلا مستويا من اشكال الفنون . فسرعان ما تتحطم اوهامه حول ما يتصوره من تمتع السينمائيين من حرية مطلقة . ولابد أن يتحقق من انه يتعامل مع اختراع له مميزات كبرى وعيوب كثيرة في نفس الوقت . ولسوف يشده هذان الطرفان المتناقضان . وسوف يواجه مشكلة مستمرة تتنازعه مقدرته ورغباته ولكن هذه الامكانيات وتلك القيود تكمل بعضها الاخر وتتصارع في كل مشهد .

والفيلم يمنح امكانيات عديدة لابد من استغلالها لانها موجودة ولكن الشكل الخاص لهذا الفن الجديد يحتوى على عدة عقبات تقف في وجه كل امكانياته . فالبرغم من انه يملك عدة وسائل للتعبير الا انه تنقصه بعض اهم هذه الامكانيات . وبالرغم من حريته في استخدام المكان والزمان الا ان هناك صعوبات في طريقة عرض الزمان والمكان .

وهذا ما يستدعى الكاتب ان يدرس طبيعة السينما بعناية حتى يتغلب على قيودها .



(م ٠ ع) المنظر العام (L.S.) LONG SHOT



(م ٠ م) منظر متوسط (M.M.) MEDIUM SHOT



(م . م . ق) منظر متوسط قريب (M.C.S.) MEDIUM CLOSE SHOT



(م . ق) منظر قريب CLOSE SHOT (C.S.)
سعد بن أبي وقاص وسط عاصم بن عمرو وخالد بن عرفطة



(م . ك . م) منظر كبير متوسط (S.C.U.) SEMI CLOSE UP



(م . ك) منظر كبير (C.U.) CLOSE UP
الاميرة شيرين (سعاد حسني)



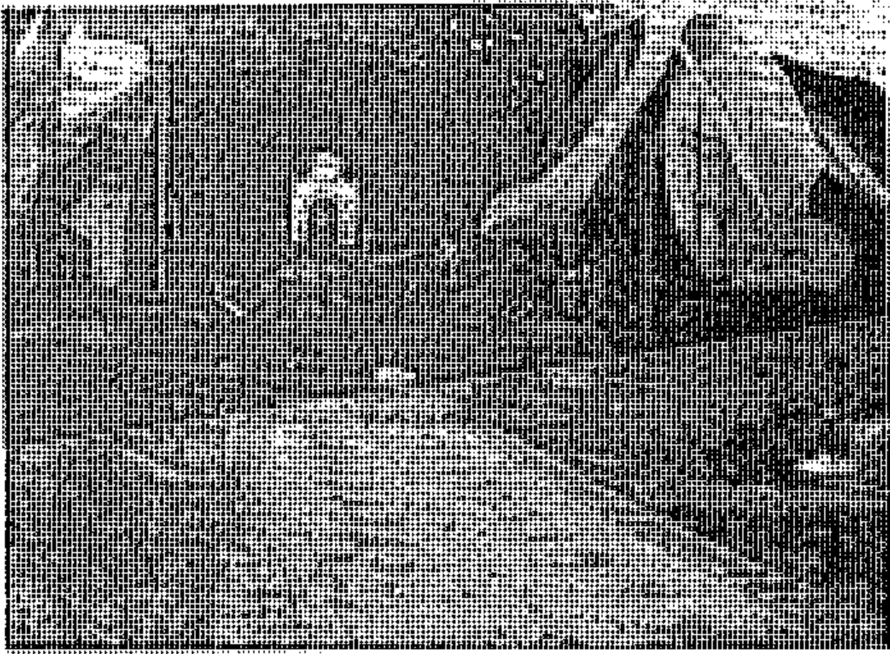
الممثل حرف من حروف الابجدية السينمائية
(رستم قائد الفرس)



الممثل : القعقاع بن عمرو



الاضاءة تلعب دورا مهما في تكوين المشهد
(ابو محجن في سجنه)



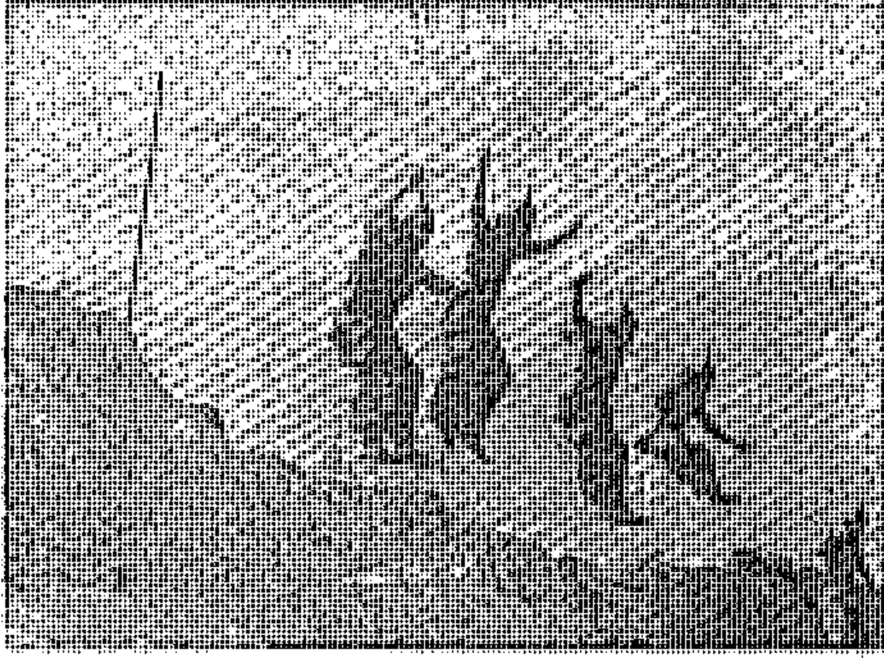
الديكور (المنظر) عاصفة في خيمة



اكســوار اللابس (يزدجرد الثالث ملك الفرس)



ليلى طاهر في دور الملكة بوران
ملكــة الفــرس



اختيار الزاوية والبعد المناسب من الموضوع
يساعد المتفرج على المتابعة





الفهرست

صدر من الموسوعة الصغيرة

١ ـ العرب والحضارة الاوربية ، د . فيصل السامر .

٢ ـ فلسفة الفيزياء ، د . محمد عبداللطيف مطلب .

٣ ـ الحقيقة الاشتراكية لحزب البعث العربي الاشتراكي عزيز السيد جاسم .

٤ ـ قضايا المسرح المعاصر ، سامي خشبة .

٥ ـ الصناعات البتروكيمياوية ومستقبل النفط العربي . محمد الزهر السماك .

٦ ـ الثورة والديمقراطية ، صباح سلمان .

٧ ـ دانتي ومصادره العربية والاسلامية ، عبدالمطلب صالح.

٨ ـ الطب عند العرب ، د . عبداللطيف البدري .

٩ ـ انغولا .. الثورة وابعادها الافريقية ، حلمي شعراوي .

١٠ ـ معالجات تخطيطية لظاهرة التحول الحضري ، د . حيدر كمونة .

١١ ـ مصدر الطاقة ، د . سلمان رشيد سلمان .

١٢ ـ التراث كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث ، طراد الكبيسي .

١٣ ـ التقدم العلمي والتكنولوجي ومضامينه الاجتماعية ، د. نوري جعفر .

١٤ ـ الثقافة والتنظيمات الشعبية ، عبدالغني عبدالغفور .

١٥- العوامل المحفزة لنمو الدخل القومي. د. كاظم حبيب.

١٦ - فن كتابة الاقصوصة ترجمة : كاظم سعدالدين .

١٧ - الاعلام والاعلام المضاد ، صاحب حسين .

١٨ - استثمار المواد الكيماوية ، والعضوية الملوثة للبيئة ، طارق شكر محمود .

١٩ - مساهمة العرب في دراسة اللغات السامية ، د . هاشم الطعان .

٢٠ - الانسان اخر المعلومات العلمية عنه ، ترجمة : كاميران قره داغي .

٢١ - الشعر في المدارس ترجمة : ياسين طه حافظ .

٢٢ - من عصر البخار الى عصر الليزر ، د . اسامة نعمان.

٢٣ - الاتصال والتغير الثقافي ، هادي نعمان الهيتي .

٢٤ - المدخل الى الفكر الفلسفي عند العرب ، د . جعفر ال ياسين .

٢٥ - الصهيونية ليست حركة قومية ، بديعة امين .

٢٦ - الدفاع المدني الشعبي ، صالح مهدي عماش .

٢٧ - النسبية من نيوتن الى انشتاين ،د.طالب ناهي الخفاجي

٢٨ - فن التمثيل عند العرب ، د . محمد حسين الاعرجي .

٢٩- الموسيقى الالكترونية . د. علي الشوك .

٣٠ - دراسة في التخطيط الاقتصادي ، د . يحيى غني النجار

٣١ - الرواية العربية والحضارة الاوربية، شجاع مسلم العاني.

٣٢ - نقد الفكر البرجوازي المعاصر ، ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة .

٣٣ - الطاقة وافاقها المستقبلية ، د . عادل كمال جميل .

٣٤ - فن الترجمة ، ترجمة د . حياة شرارة .

٣٥ - صورة الكون ، د . محمد عبداللطيف مطلب .

٣٦ - مدارس النقد الادبي الفرنسي المعاصر . نهاد التكرلي.

٣٧ - النهضة ، د . كمال مظهر احمد .

٣٨- الحرب النفسية ، د. فخري الدباغ .

٣٩ - الانسان والبيئة ، ترجمة عصام عبداللطيف احمد .

٤٠ - في علم التراث الشعبي ، لطفي الخوري .

٤١ - مساهمة العرب في علوم الحياة ، عادل محمد حسين الشيخ علي .

٤٢ - العنصرية الصهيونية ، د . عبدالوهاب المسيري .

٤٣ - المصادر الاساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق، عادل كامل .

٤٤ - سايكولوجية الطفل في مرحلة الروضة ، مدحت عبدالرزاق عبدالنبي .

٤٥ - لمحات موجزة من تاريخ نضال الشعب العراقي صادق حسن السوداني .

٤٦- التكنولوجيا المعاصرة. د.طه تايه ذياب و د. سامي مظلوم صالح .

٤٧ - نظرية النظم . تاريخ وتطور . د . حاتم الشامن .

٤٨ـ الطفل هذا الكائن العجيب ، د . ضياء الدين ابو الحب .

٤٩ـ في المسرح الشعري ، عبدالستار جواد .

٥٠ـ الكيمياء عند العرب . د . جابر الشكري .

٥١ـ نزعات انسانية في موسيقى بتهوفن ، هاتم الدباغ .

٥٢ـ نظرات في علم الوراثة ، د . عبدالاله صادق .

٥٣ـ مقدمة في تاريخ العربية ، د . ابراهيم السامرائي .

٥٤ـ الاسطورة ، د . نبيلة ابراهيم .

٥٥ـ برج بابل ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .

٥٦ـ التاريخ الاقتصادي للشرق الاوسط ، ترجمة وتعريب عادل ابراهيم يعقوب .

٥٧ـ الرواية والمكان ، ياسين النصير .

٥٨ـ التخطيط المعاصر للمدن ، د . باسم رؤوف .

٥٩ـ هذا هو الفارابي ، مدني صالح .

٦٠ـ اعلام في النحو العربي ، د . مهدي المخزومي .

٦١ـ حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم ، ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة .

٦٢ـ نظرات جديدة في مستقبل العمل الاذاعي ـ سعد البزاز .

٦٣ـ في صحة المجتمع . د . عبدالحسين بيرم .

٦٤ـ الرياضيات عند العرب . د. احمد نصيف الجنابي .

٦٥ـ الابعاد القومية لثورة مايس ١٩٤١ في العراق د . محمد مظفر الادهمي .

٦٦ـ جدلية ابي تمام د. عبدالكريم اليافي .

٦٧ـ المدخل لتاريخ العمارة العباسية وتطورها . شريف يوسف

٦٨ـ الطب البيطري عند العرب . د . طه حامد الشبيب .

٦٩ـ جماليات الفنون . د . كمال العيد .

٧٠ـ العلاج النفسي ، انواعه ، اساليبه ، مدارسه . د . فخري الدباغ .

٧١ـ ملامح من الشعر القصصي في الادب العربي د . نوري حمودي القيسي .

٧٢ـ تاريخية المعرفة عند الاغريق حتى ابن رشد .

٧٣ـ التزامن بين الحروب الصليبية والف ليلة وليلة عبدالغني الملاح .

٧٤ـ السماع البشري . د. طارق ابراهيم حمدي .

٧٥ـ آراء في الكتابة والعمل الصحفي . وائل العاني .

٧٦ـ تيارات حديثة في الادب الالماني . د . مصطفى عبدالحميد

٧٧ـ هنا بدأ التاريخ . تاليف س . ن كريمر ، ترجمة : ناجية مراني .

٧٨ـ ظهور الرواية الانجليزية . ترجمة د . يوئيل يوسف عزيز .

٧٩ـ اضواء على حركة الشباب في القطر العراقي ، شامل عبدالقادر .

٨٠ـ المعجم العربي د. حسين نصار .
٨١ـ بين القادسية الاولى وقادسية صدام حسين . مهدي حسين البصري .
٨٢ـ ادارة الانتاجية . تاليف : جي . اي . فارادي ، ترجمة : ابراهيم عبدالله جرجيس . سلمان يعقوب العبيدي .
٨٣ـ الانسان في ادب وادي الرافدين . د. يوسف حبي .
٨٤ـ الثورة والسياسة الدولية . جمال عبدالرزاق البدري .
٨٥ـ تطور الاستشراق في دراسة التراث العربي . د. عبدالجبار ناجي .
٨٦ـ اثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية . د. عمر الطالب .
٨٧ـ شعر الحرب عند العرب د. نوري حمودي القيسي .
٨٨ـ مقدمة في علم الاثار . د. تقي الدباغ .
٨٩ـ الطقس والمناخ . د. صباح محمود احمد .
٩٠ـ مدخل الى الشعر الاسود الامريكي . احمد مرسي .
٩١ـ الامراض النسوية في التاريخ واخبارها في العراق الحديث د. كمال السامرائي .
٩٢ـ الف ليلة وليلة في الغرب د. محسن جاسم الموسوي .
٩٣ـ تلوث البيئة وتخطيط المدن د . حيدر عبدالرزاق كمونة .
٩٤ـ سياسة عدم الانحياز وافاق تطورها.شريف جويد العلوان .
٩٥ـ الادب ومعارك العرب المصيرية د. عادل جاسم البياتي
٩٦ـ جيل اودن ترجمة علي الحلي .
٩٧ـ صفحات مشرقة في الحضارة العربية كاظم نعمة التميمي.

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
(١٠٢٦)لسنة ١٩٨١

Little Encyclopedia

A Fortnightly Cultural Series dealing with various branches of Science, Art, and Literature

Issued by Dar — Al-Jahidh
Al-Khulafä Street — Baghdad

Editor-in-Chief
Musa Kraidi

دار الحرية للطباعة بغداد
١٤٠١ هـ ١٩٨١ م